ملامح

النثر الحديث وفنونه

الدكتور عمر الدقاق

الدكتور محمد نجيب التلاوي

الدكتور مراد عبد الرحمن مبروك



ملامح

النثر الحديث وفنونه

الدكتور عمر الدقاق

الدكتور محمد نجيب التلاوي

الدكتور مراد عبد الرحمن مبروك



الطبعة الأولى
١٩٩٧

دار الأوزاعي للطباعة والنشر والتوزيع - النويري -
بناية فواز سنتر - ط٤ - ص.ب : ١٠-٦٠١٠-١٤
هاتف : ٦٣٢٨٨٦ + ٦٣٣٣٥٤
بيروت - لبنان

ملامح

النثر العربي الحديث وفنونه

بسم الله الرحمن الرحيم

المحتـــوى

المدخل إلى الفنون الأدبية الحديثة

المقالة في الأدب العربي

الفن المسرحي

القصة العربية القصيرة

الرواية العربية

أعلام النثر العربي الحديث

مقدمة

بعد أن دار النثر العربي أمداً طويلاً في فلك الزينة اللفظية، عاود مع بداية القرن العشرين النهوض، وفتّق شرنقة الصنعة الأسلوبية . لقد انطلق من المقال أول الأمر بفضل انتشار الصحافة، واستمتع الجيل بأساليب المنفلوطي وطه حسين والمازني والحكيم .. كما بدأ فن القصص خطواته الحذرة ، إذ ولدت الرواية العربية لقيطة، وبحثت رواية (مناظر وأخلاق ريفية) عن مؤلفها الذي لفّه الحرج فمهرها بـ (قلم مصري فلاح) . وكان الحكيم يرتاد أرض المسرح .. وانطلق بعد العشرينيات... وما إن انتصف القرن العشرون حتى شعرنا بنهضة لفنوننا النثرية القديمة والمستحدثة، وتلاحقت قفزات التطور ولاسيما في فني الرواية والقصة القصيرة...

وهذا الكتاب يعرض ملامح النثر العربي الحديث وفنونه عبر رؤية تاريخية وفنية ارتفعت فوق الحدود الجغرافية لترصد حركية هذه الفنون النثرية في بلادنا العربية من المحيط إلى الخليج .. وقد حرصنا على رفد هذه الملامح بتراجم لأبرز الكتّاب العرب، فقدم د.**عمر الدقاق** ترجمة لابراهيم المازني وقدم د. **محمد نجيب** ترجمة لطه حسين، وقدم د. **مراد مبروك** ترجمة لمحمود تيمور .

وقد استهل د.**عمر الدقاق** الكتاب بمدخل إلى مجمل الفنون النثرية الحديثة ثم خصّ أدب المقالة بالدراسة، فتناول أطوارها وأنواعها ، مقوماتها

وسماتها، ثم أبرز أعلامها... كذلك تناول د. محمد نجيب فن المسرح العربي الحديث.. فبدأ بالتأصل لهذا الفن منذ الإغريق وعرّف بالتركيب الفني وتطوره للنص المسرحي، ووصل إلى المسرح العربي فتحدث بإيجاز عن جذوره الضعيفة ثم تابع مرحلة الريادة والتطور والاتجاهات للنص المسرحي العربي وأبرز أعلامه.

ثم عني د.مرادعبد الرحمن بدراسة (القصة العربية القصيرة . النشأة والتطور) وتابع رحلة هذا الفن المستحدث بداية من القصة التعليمية ومروراً بأوليات الرؤية الفنية وعمد إلى رصد المرحلة الواقعية فالمرحلة الرمزية وتشكل الرؤية ليستخلص أبرز الملامح الفنية المستحدثة لفن القصة القصيرة في الوطن العربي .

أما الفن الروائي فقد تمت معالجته بقدر من الإسهاب من قبل د. محمد نجيب و د. مبروك ، حيث توالت فصوله بادئة بنشأة الرواية العربية ثم انصب البحث على استجلاء ملامح الرواية الواقعية من خلال أشهر أعلامها ومن بعدها الرواية في مرحلة ما بعد الواقعية ، وذلك أيضاً من خلال أبرز نماذجها .

وفي نهاية المطاف تم اختيار ثلاثة من أعلام النثر العربي الحديث رأينا أن نترجم لهم ونجلو صورهم ، إنهم : محمود تيمور ، وابراهيم المازني ، وطه حسين.

وبعد .. فهذا السوح مع ملامح المنتوج النثري الحديث لأدبنا العربي حرصنا فيه على التوازي بين الخطين : التاريخي والفني لرصد تطور هذه الفنون، وآثرنا تقديم بانوراما النثر العربي الحديث برؤية تتأبى على التقسيمات والحدود بين الأقطار العربية لترصد حركية النثر العربي الحديث بصفة عامة .

المدخل

إلى الفنون الأدبية الحديثة

عوامل ازدهار الأدب الحديث

بواكير النثر العربي الحديث

انعطاف النثر الأدبي وازدهاره

الدكتور عمر الدقاق

الفنون الأدبية الحديثة

تمهيد :

لعل سر تقدم الإنسانية وازدهار حضارتها أن الله جعل في جبِلّة الإنسان قابلية عجيبة للتكيف والتقدم . وللأفكار والثقافات قدرة هائلة على الانتشار ونزوع عظيم إلى المهاجرة، فقد تتصادم فتتنافر، وقد تتجاذب فتتعانق، وهي في كلا الحالين تكتسب وضوحا وإشراقاً وتزداد صقلا ومضاء . ومنذ فجر التاريخ تلاقت الأفكار وتمازجت الثقافات في حركة موصولة دائبة وكان للإنسان من ذلك خير عميم .

وقد سبق للعرب قديماً أن اتصلوا بما أنتجه الفكر الأجنبي وبخاصة في عهود العباسيين حين أثروا في كثير من الأقوام بدينهم وأفكارهم وعاداتهم، كما تأثروا في آن بفلسفتهم ومذاهبهم وعلومهم . ثم تكرر هذا اللقاء في الأندلس حين امتدّ عنفوان العرب إلى أوربة، ثم حين تألب الغرب على الشرق في الحملات الصليبية المتعصبة، وكان من ذلك كله بذور طيبة لنهضة الغرب الكبرى.

والأيام دول ، فقد دارت عجلة الزمان في العصور الحديثة فإذا الشرق يحاول النهوض متثاقلاً بعد أن نبا به سيفه، وكبا به جواده، فإذا هو أمام عملاق

كان عهده به طفلاً يحبو ويرضع من لبانه، ولكنه لم يلبث أن شب عن الطوق وغدت أرضه منهلاً غزيراً للحضارة والمعرفة يرتاده الشرقيون وكأنهم يستردون منه ديناً وجب أداؤه . إنه شأن الحياة وسنة الكون، أخذ وعطاء وفراق ولقاء .

وقد أتيح للفكر العربي الحديث منذ أوائل القرن الماضي أن يتعرف بالحضارة الأوربية وأن يطلّ بواسطتها على آفاق جديدة في الحياة، وكان ذلك بطريقتين رئيسيتين : الأولى طريق الترجمة أي نقل منتجات الفكر الغربي إلى اللغة العربية، والثانية طريق الاطلاع المباشر على ما نشر في لغات الغرب من ضروب العلوم وفنون الآداب، وكان في نشاط البعثات إلى الغرب وبخاصة من مصر، ثم عودتها بزاد جديد من أبرز عوامل التجديد في الفكر العربي الحديث، يضاف إلى ذلك كثرة المعاهد العلمية، والمؤسسات الثقافية التي أقامها الغربيون في الشرق العربي وبخاصة في لبنان . فازداد التعطش إلى هذا الجديد، ولكل جديد لذة، حتى إن القرن التاسعَ عشرَ غدا في نظر الكثير من الباحثين عصر الاقتباس والترجمة، وكان في طليعة ما تلقفه العَرب في بدء نهوضهم مادبجته قرائح الكتاب من فرنسيين وإنكليز وروس... ومعظمه لايعدو القصص والروايات والمسرحيات. وهذه الفنون في جملتها كادت تكون جديدة طريفة على العرب وإن سبق لهم أن عرفوا أنماطاً حسنة مما يقاربها ويتسم بكثير من ملامحها .

وفيما عدا القليل من الشعر الذي شرع العرب حديثاً بترجمته عن الأقوام الأخرى من مثل إلياذة هوميروس ورباعيات الخيام وجحيم دانتي ونحو ذلك كان النتاج المعرب في جملته نتاجاً نثرياً، فالشعر يفقد ـ إذا نقل من لسان إلى لسان ـ من روائه، فضلاً عن أن تراث العرب حافل بروائع منه، أما النثر والشعر التمثيلي

فلم يعرفوا من فنونه ما عرفه الغرب حديثاً، فلا عليهم أن يعبوا منها ما شاء لهم العب، وأن تطيب لهم صحبة لافونتين وراسين وموليير وتحلو لهم عشرة شكسبير وغوته وتولستوي ويكون من ذلك كله خير لقاح لأدبهم الحديث .

وكان لابد لهذا النتاج الأدبي الغزير الذي تدفق على بلدان الشرق العربي بألوانه وطعومه من أن يترك أثراً في مجرى الحياة الفكرية والفنية لدى الجيل المثقف المتأدب الذي أتيح له أن يتنسم رياحاً جديدةً هبت عليه من الغرب بعد أن ظلّ أمداً طويلا حبيساً في قوالب جامدة من اللفظية والزخرفة يعيد نفسه ولايكاد يخرج عن إطار مرسوم ونسق معلوم . وإذا ما انتهت مرحلة التقليد والاقتباس وقد آن لها أن تنتهي، تبدأ مرحلة جديدة في حياة العرب الأدبية، فتنفلق البذور وتتفتح البراعم . وإذا فئة من الكتاب العرب في مصر والشام تنتقل من طور التلقي إلى طور العطاء فتنتج أنماطاً ونماذج من فنون الأدب على غرار ماصدر قبل حين عن الغرب . وتولد من جديد في هذا العصر فنون أدبية مستحدثة هي القصة والرواية والمسرحية والمقالة والسيرة... وتلتمع في سماء الأدب أسماء أعلام كبار كمحمود تيمور ومحمد حسين هيكل، وجرجي زيدان، ويحيى حقي وسواهم في فن القصة، وكتوفيق الحكيم في فن المسرحية وكأحمد أمين ومصطفى صادق الرافعي وابراهيم المازني وأحمد حسن الزيات في المقالة وكطه حسين وعباس محمود العقاد وميخائيل نعيمة في فن السيرة والترجمة الذاتية، بل إن بعضا من هؤلاء الأعلام استطاعوا بنتاجهم الرفيع أن يضارعوا كتاب الغرب وأن يقفوا في مصافّهم حتى غدا الكثير من آثار طه حسين وجبران خليل جبران ومحمود تيمور وتوفيق الحكيم ونجيب محفوظ معروفاً في ربوع الغرب مقروءاً بالفرنسية والإنكليزية والألمانية والروسية...

ولقد كان الأسلوب المرسل السهل والتعبير المنزه عن الزخارف والقيود التي رسف بها حيناً من الدهر من أبرز سمات الأدب العربي الحديث جارى فيها مادبجته أقلام كتاب الغرب من قصص ومقالات وتمثيليات وكان للصحافة في مصر والشام فضل كبير في الترويج لهذا الأسلوب الحر المنبثق عن نزوع العرب الأصيل إلى التحرر الاجتماعي والسياسي والفني...

ويمكن القول أنه للمرة الأولى في تاريخ الأدب العربي يحرز النثر قصب السبق على الشعر، بعد أن ظل خلال عهود مديدة يجاريه حيناً ويتخلف عنه أحياناً أخرى، ومن هنا كانت فنون القصة والمسرحية والمقالة أبرز الظواهر الفنية في أدبنا المعاصر .

عوامل ازدهار الأدب العربي الحديث

أخذ الباحثون في الأعوام الأخيرة يُعنَون عناية واسعة بدراسة آدبنا العربي الحديث، فقلما يمضي عام دون أن تُنشر أبحاث جديدة تترجِم لشاعر معروف أو كاتب مشهور أو لجيل بأجمعه من الشعراء والكتاب، أو تصوِّر تياراً اجتماعياً أو ترصد اتجاهاً قومياً أو تصف فناً بعينه من الفنون الشعرية أو النثرية . وقد اتسم هذا الأدب الحديث بالغنى والتنوع، وتبوأ مكانة مرموقة في تراثنا العربي الحافل .

ونحن نحتاج في دراستنا لهذا الأدب أن نلم بالأحداث الكبرى التي أثرت في حياة منشئية لأن الأدب في حقيقته مرآة ناصعة صافية تنعكس عليها ملامح البيئة وسمات العصر وروح المبدع .

١ـ ولعل أكبر الأحداث التي ألمت بالشرق العربي اقتحامُ الحملة الفرنسية لمصرَ والشام في آخر القرن الثامنَ عشرَ، واصطدامها بهذا الشعب الذي يرزح تحت أثقال الحكم العثماني منذ غزاه الترك واحتلوا معظم بلاد العرب في القرن السادسَ عشرَ. فقد أحمل الترك خلال الفترة المديدة من حكمهم البغيض للوطن العربي كل حياة فكرية وأدبية حتى نضب الفكر وانعدم الإبداع، إلا بقيةً من الوهج الضئيل والنور الخافت كانت تنبعث من أروقة الأزهر . لقد اطّلع الشعب العربي في مصر من خلال هذه الحملة على بعض وجوه الحياة

الأوربية، ورأى المصريون أفرادها يتناولون حياتهم المادية بصور لاعهد لهم بها من قبلُ، كما لفتت الحملة المصريين إلى ما أصابه الغربيون من تقدم في العلم وماقام به علماؤهم الذين صاحبوا الحملة من دراسات وبحوث. أما المطبعة التي أحضرها نابليون معه لغايات سياسية فكانت أول مطبعة تدخل مصر وتلفت المصريين إلى أهمية هذه الآلة في مضمار الفكر والثقافة، برغم أنها جُلبت لأغراض تخدم مصالح المحتلين .

٢ ـ و لم تنتظر مصر طويلاً فقد عُني محمد علي باشا منذ سنة ١٨٢٦ بإرسال البعوث الكبرى، فاختلطت طائفة من شبابها وعلى رأسها رفاعةُ الطهطاوي بحياة الغربيين، وأخذت تقرأ هناك في الأدب الغربي وتُفيد وتجتني اللذة الفنية الخالصة . وعاد رِفاعة وصحبه فشاركوا في حركة الترجمة العلمية التي أوجدتها ضرورة التعليم المدرسي، ثم أنشئت مدرسة الألسن لتعليم اللغات الأجنبية وعُيِّن رفاعةُ مديراً لها، و لم يلبث أن تأسس قلم للترجمة سنة ١٨٢٤ وتولى رفاعة أيضاً رياسته .

٣ ـ وفي الفترة نفسها بل قبل ذلك الحين كانت تلوح في سورية وبخاصة في لبنان بوادر نهضة أدبية مباركة . فقد سبق عربُ لبنان إخوانهم في مصر إلى العناية بالآداب الغربية في عقر ديارهم، على حين لم يبلغ الأمر هذا المدى في عهد محمد علي الذي كان يرمي بالدرجة الأولى إلى تقوية الجيش وتسخير بعض العلوم العصرية لهذه الغاية . وفي طليعة الذين خدموا لغة القرآن في لبنان أحمد فارس الشدياق ونبهاء الأسر من آل اليازجي والشرتوني والبستاني .

٤ ـ لم تأخذ مصر بأسباب النهضة الحقيقية في العلوم والآداب إلا منذ عهد

اسماعيل إذ كثرت المدارس والمطابع والصحف وكان لهذا العهد فضل استبدال اللغة السائدة في المصالح والدواوين . كما عرفت حركة الترجمة عهدئذ عصرها الذهبي . وكان اسماعيل توّاقاً إلى الأخذ بكل أسباب الحضارة الغربية وجعل مصر الإفريقية كقطعة من أوربة

٥ ـ على أن دخول المطبعة إلى الشرق العربي كان له فضل كبير على النهضة الفكرية والأدبية . وعلى الرغم من أن حلب عرفت أول مطبعة في الشرق بفضل أحد الرهبان في القرن الثامن عشر ثم تلتها بعض المدن السورية ولبنان[1] ، إلا أن مطبعة نابليون تركت في مصر أثراً كبيراً كان في مقدمة نتائجه تأسيس أول مطبعة رسمية كبرى في مصر هي مطبعة (بولاق) .

٦ ـ ومنذ ذلك الحين أخذ وجه الحياة الفكرية في الشرق العربي يتبدل جوهرياً ، فلأول مرة في تاريخه تغدو العلوم والآداب والفنون في متناول جماهير الأمة بعد أن كانت محتكراً لفئة من الناس لايستطيع سواها اقتناء الكتب لأن ثمنها كان باهظاً نتيجة نسخها باليد . فقد أخذت المطابع تقذف بآلاف النسخ للكتاب الواحد بثمن بخس . وبذلك اتسع تبادل الأفكار في العلوم والفنون والآداب، بل لقد أصبحت حقاً مشاعاً للجميع وزالت بذلك أرستقراطية الفكر على نحو ماحدث في أوربة نفسِها قبل ذلك القرن .

وكان في مقدمة ماعُنيت به مطبعة بولاق وسائرُ المطابع في أول عهدها العمل على إحياء التراث العربي الحافل وبعث نتاجه العريق، فأخذت المخطوطات تطلعُ على الملأ وتخرج من كهوفها المظلمة وأقبيتها الرطبة لترى

[1] انظر كتاب جرجي زيدان تاريخ آداب اللغة العربية ـ الجزء الرابع

النور وتغزو العقول وتبهر القلوب ، وغدا بوسع القارىء العربي أن يصحب الصفوة من أجداده وأن يقف على نتاج عقولهم النيرة وماسطرته أقلامهم النابهة فغدت دواوين الشعراء ومصنفات الكتاب بين أيدي الناشئين ينهلون منها ماطاب لهم النهل ويجتنون منها ما لذّ لهم الجنى.

ولم يقف الأمر عند حدّ انتشار دور النشر وعرض الكتب في المكاتب وبيعها في الأسواق بل جنحت الدولة إلى تأسيس دور عامة للكتب (كدار الكتب المصرية) سنة ١٨٧٠ في القاهرة و (دار الكتب الظاهرية) في دمشق وسواهما في مدن الشرق العربي وزودتها بأنواع الكتب والمصنفات، وخصصت لها أوقاتاً للمطالعة ثم فتحت أبوابها على مصراعيها أمام الناشئين والمتأدبين والباحثين والمؤلفين...

٧ ـ أما انتشار الصحافة فقد كان أولى ثمرات المطبعة، فأخذت الجرائد السياسية والأدبية طريقها إلى الظهور في مصر وفي لبنان ثم في دمشق وحلب والقدس. وتصادف أن نزحت إلى مصر طوائف من السوريين واللبنانيين بعد أن ضاقت بهم سبل القول في ظل الاستبداد العثماني وجُلّهم كان حسن الوقوف على الثقافة الغربية التي سبق أن تزود بها عن طريق المدارس التبشيرية. وفي مصر التقوا مع إخوانهم وأثمرت جهودهم في إصدار عدد من الصحف والمجلات ومنها «مصر والهلال والمقطم والمقتطف والأهرام»[1] إلى جانب المجلات والجرائد الأخرى «وادي النيل والأستاذ واللواء والمؤيد والجريدة والسياسة

---

[1] جريدة مصر لأديب اسحق، والهلال لجرجي زيدان، والمقطم والمقتطف ليعقوب صروف، والأهرام لسليم وبشارة تقلا.

الأسبوعية-[٢] ثم -الرسالة والثقافة والكاتب المصري والكتاب- [٣] كما كانت مجموعة أخرى من الصحف تصدر في دمشق وبيروت وحلب -كالجنان والفرات والمقتبس والمفيد والرابطة الأدبية-[٤] حتى إن عدداً من الصحف كان يصدر بعيداً عن العالم العربي في الأستانة نفسها وفي باريس وفي سويسرة -كالعروة الوثقى والجوائب والحضارة والأمة العربية -[٥] وسواها.

هذه الصحف وأمثالها،دليل على تعطش المجتمع العربي آنذاك للثقافة والمعرفة. ولقد كان أثرها بعيداً في تكوين الرأي العام العربي وتوجيهه نحو التحرر الفكري والاجتماعي والسياسي فبفضل الصحف أخذت الثقافة وتباشير الوعي تدخل كل بيت، وبخاصة بعد أن اتّخذ دعاة الإصلاح ورجال الفكر من الجريدة منبراً لآرائهم ومذياعاً لتعاليمهم ، حتى إن المقالة الأدبية لم تزدهر إلا في أحضان الصحافة . ومن هنا ازدادت قضايا المجتمع وشؤون الجماهير أهمية في مجالي الفنون الأدبية كالشعر القومي والاجتماعي والقصة والمقالة والخطابة ، ولم تعد عناية الأدباء تقتصر على مخاطبة الملوك والأمراء بعد أن غدا للشعب شأن وأي شأن .

---

[٢] وادي النيل لعبد الله أبي السعود والأستاذ لعبد الله نديم، واللواء لمصطفى كامل، والمؤيد لعلي يوسف والجريدة للطفي السيد، والسياسة الأسبوعية لمحمد حسين هيكل.

[٣] الرسالة لأحمد حسن الزيات، والثقافة لأحمد أمين، والكاتب المصري لطه حسين، والكتاب لعادل الغضبان .

[٤] الجنان للمعلم بطرس البستاني. والفرات رأس تحريرها عبد الرحمن الكواكبي في حلب والمقتبس لمحمد كرد علي، والمفيد لعبد الغني العريسي، والرابطة الأدبية لخليل مردَم .

[٥] أصدر العروة الوثقى في باريس جمال الدين الأفغاني ومحمد عبدة، وأصدر أحمد فارس الشدياق الجوائب في الأستانة، أيضاً . أما شكيب أرسلان فقد أصدر جريدة في سويسرة بالفرنسية وهي - الأمة العربية - .

٨- وعلى الرغم من إخفاق ثورة عرابي عام ١٨٨٢ فقد كان أثرها عميقاً في نفوس المصريين و لم تلبث العواطف أن اشتعلت إثر حادثة " دانشواي " ثم في ثورة ١٩١٩ الشاملة . كما أن الأحرار في الشام استطاعوا أن يطيحوا بالسلطان العثماني المستبد ويكرهوه على إعلان الدستور حتى بلغت المشاعر القومية في ذلك الحين من الحماسة حداً لا نظير له . وما كان لمثل هذه الأحداث أن يمر دون أن يترك أثراً في النفوس وينشر بينها الوعي ويثير لدى كتابها وشعرائها القرائح ، وكان في ذلك خير مادة للأدب شعره ونثره.

٩- وتتأسس الجامعة المصرية عام ١٩٠٨ وينتشر التعليم في أنحاء الشرق العربي وتأخذ ظلمات الجهل في الانجلاء وأمواج التعصب في الانحسار ، ويظهر بين الحربين العالميتين جيل تسلح بالوعي وعمر قلبه بالإيمان ، فيجدُّ للمطالبة بحقوقه حتى ينتزعها من الغاصب ويكمل بذلك ما بدأه أجداده فإذا بلاده تنعم بحريتها ويجلو المستعمَر عن أرضها . ومنذ ذلك اليوم تبدأ مرحلة جديدة في تاريخ العرب إذ تهب سائر شعوبها لاستكمال سيادتها ، واستعادة أمجادها ويشتد النزوع إلى الاتحاد و لمّ الشعث .

بواكير النثر العربي الحديث

الأدب كائنٌ حيٌّ ، لا بد له ولفنونه من ظروف حضارية خاصة لتظهر وتعيش وتؤدي دورها في البيئة التي تخرج إليها . وإذا قدر لتراثنا الأدبي القديم أن يكون في معظمه شعراً ، فمرد ذلك إلى أن طبيعة ظروف تلك الحقبة كان يناسبها الشعر ويلبي أغراضها تلبية ملائمة ، فقد كان أغلب تراث الأدب الجاهلي والأموي من منظوم القول يلبي حاجات الحقبة في ذلك الطور الحضاري، حتى إذ سمت الحياة العربية إلى طور أرقى في العصر العباسي استوى النثر يسير مع الحياة الجديدة ويتطور ليؤدي دوره المحدود في ذلك الحين ، واستمر مع الزمن يسير لتلبية الأغراض المحدودة ، يرتقي تبعاً لطبيعة الظروف التي كانت تحيط به.

فالشعر – كما يرى علماء الاجتماع – يسبق في ظهوره النثر الأدبي بأطوار كثيرة . وما كان لأدبنا العربي أن يخرج على هذه السُّنّة ، يقول المستشرق الفرنسي (ويليام مارسيه) في محاضرة له عن أصول النثر الفني عند العرب : (ولن أثير دهشة أحد إذا قلت إن النثر الفني في الأدب العربي كما في سائر الآداب بدعة متأخرة بعضَ الوقت ... إن نشأة النثر في المجتمعات البشرية تقتضي قبل كل شيء انتشاراً لهذه الطريقة المادية في تثبيت الأشياء التي يُعبّر عنها المرء ، وهي تنتج على ما يظهرعن ثورة الأفكار التي تتطلب تأسيس علاقات اجتماعية معقدة بين الأفراد . فالحاجة إلى عرض الأفكار ومحاكمتها ومناقشتها والاقتناع بها لا

يستطيع غير النثر أن يحققها ويؤمنها . وهذه الحاجة هي ثمرة تقدم التفكير والثقافة. وإنه لحقّ أن ظهور النثر يتطابق مع يقظة حياة الفكر التحليلي والفكر التركيبي ، ويبين أول طفرة للتفكير العلمي . ولكم يلزم المرء من الوقت ليحرر نفسه ويحرر تعبيره عن أفكاره ، من قيود الوزن والإيقاع والموسيقا، ثم ليطرح جانباً حلي القافية البديعة والمحسنات اللفظية التي هي أثر من آثار طور متأخر في سلم الحضارة ...) .

وهكذا بلغ النثر الأدبي في العصر العباسي ما بلغه من النضج والازدهار ، ويبرز ذلك في كتابات الجاحظ وأبي حيان التوحيدي ، ثم ما لبثت أن تسربت إليه العدوى من الشعر ، فأصيب بداء الصنعة اللفظية والصور البيانية فكانت حاله على ما رأينا في عصر الانحطاط ، على أن ارتقاء النثر في العصر العباسي لم يصل به إلى الازدهار الواسع لأن طبيعة الحاجة إليه كانت محدودة في حدود معارف العصر وقلة تنوع فنونه . فقد ارتقى الأسلوب ، بينما ظلت الأغراض والفنون منحصرة في عدد محدود قليل التنوع . حتى إذا كان العصر الحديث ، أبلّ من علته ، وعاود الارتقاء وبلغ أوج انطلاقه وازدهاره شكلاً ومضموناً .

لقد ورث العصر الحديث من عصر الانحدار أساليب ضعيفة للنثر ترسف في قيود الصنعة والتكلف . وما كان لهذه الأساليب أن تجد لها اطراداً واستمراراً في هذا العصر الذي نفض عن كاهله غبار الجمود ، فقد غدت طبيعة الحياة في العصر الحديث جادة كل الجد ، والوقت من ذَهَبٍ ، ولا سبيل إلى إضاعة الوقت في رصف الألفاظ وتنميقها ، فضلاً عن أن غاية الكتابة قد تغيرت تغيراً أساسياً ، لتنسجم مع روح العصر . فلم تعد هذه الغاية إظهاراً لقدرة الكاتب على حشد

ألوان المحسنات والزخارف ورصف الألفاظ وتنميق العبارات .

ولم يعد النثر الأدبي في العصر الحديث معرضاً للألفاظ الغريبة ومظهراً للمحسنات وضروب الزينة ، بل غد تعبيراً عن فكرة وجلاء لحقيقة ... مما يمس الكاتب ومجتمعه مساً مباشراً ولاسيما أن جعبة المعرفة اغتنت في هذا العصر بألوان لا تحصى من العلوم والثقافات والحقائق ... إن ((المدرسة كانت في أوائل القرن الماضي محصورة في حلقات المساجد ، وغاية ما تقوم به تعليم الأحداث مبادئ القراءة والحساب والخط ، وظلت على ذلك حتى أشرقت في البلاد أنوار الحضارة والنهضة ، فانتظم التعليم وارتقت أسبابه ، وهكذا أخذت المدارس الحديثة من ابتدائية واعدادية وعالية تظهر هنا وهناك ، وما لبثت أن عمت قسماً كبيراً من الشرق العربي)). وقد اقتضى هذا التطور المدرسي تحسين التعليم اللغوي ووضع الكتب الموافقة للحياة العصرية ، ومازالت حركة التحسين المدرسي مستمرة حتى الآن ، وهي من الأسباب الرئيسية في تهذيب لغة الإنشاء وتحريرها من قيود السجع وزخارف البديع .

وكذلك كان شأن الصحافة ، فالصحافة بدأت هزيلة ضعيفة من ميل إلى تسجيع العبارة . وهاك ما جاء في فاتحة العدد الأول من جريدة الوقائع المصرية:

" الحمد لله باري الأمم ، والصلاة والسلام على سيد العرب والعجم. أما بعد فإن تحرير الأمور الواقعة مع اجتماع بني آدم ، المتدبجين في صحيفة هذا العالم من ائتلافهم وحركاتهم وسكونهم ، ومعاملاتهم ومعاشراتهم التي حصلت من احتياج بعضهم بعضاً هي نتيجة الانتباه والتبصر بالتدبير والإتقان وإظهار الغيرة العمومية وسبب فعال منه يطلعون على كيفية الحال والزمان ".

وهكذا إلى آخر الكلام الذي تستطيع أن ترى من خلاله الفرق العظيم بينه وبين لغة الصحافة اليوم ... ولا شك أنه لتقدم العمران في العالم العربي وتزايد احتكاكه بالعالم الخارجي يد في ازدهار الصحافة ونموها .

أخذ فن النثر أو الإنشاء الأدبي يتخلص من قيوده وجموده ويستعيد عافيته في المشرق العربي منذ فجر النهضة القومية والفكرية والأدبية . إنه نثر فصيح بليغ تغلب عليه الجزالة اللفظية والجهارة الخطابية ، لكنه مثقل بقيود الزخارف وألوان المحسنات البديعية . وقد أنجبت مصر والشام عدداً من الكتاب الرواد كان لهم فضل وضع اللبنات الأولى في بناء النثر الحديث .

وثمة نماذج من كتاب (مجمع البحرين) للشيخ ناصيف اليازجي (١٨٠٠ - ١٨٧١) اللبناني ، ولعله يريد بالبحرين الشعر والنثر ، قال في مقدمة كتابه الذي نسج موضوعاته وعباراته على غرار مقامات بديع الزمان الهمذاني :

(الحمد لله الذي جعل المقامات لأهل الكرامات ... إنني قد تطفلت على مقام أهل الأدب ، من أئمة العرب ، بتلفيق أحاديث تقتصر من شبه مقاماتهم على اللقب ، ونسبت وقائعها إلى ميمون بن خزام ، ورواياتها إلى سهيل بن عباد . وكلاهما هيُّ بن بيّ ، مجهول النسبة والبلاد . وقد تحريت أن أجمع فيها ما استطعت من الفوائد والقواعد والغرائب والشوارد . والأمثال والحكم ، والقصص التي يجري بها القلم ، وتسعى لها القدم . إلى غير ذلك من نوادر التراكيب ، ومحاسن الأساليب ، والأسماء التي لا يعثر عليها إلا بعد جهد التنقير والتنقيب .

هذا مع اعترافي بأن ذلك ضرب من الفضول ، بعد انتشار ما أبرزه أولئك الفحول ، غير أنني تطاولت عليه مع قصر الباع ، طمعاً في طلاوة الجديد، وإن

كان من سقط المتاع) .

إنه أسلوب غير مألوف في عصرنا ، فهو ينطوي على قدر من الصعوبة : والجهامة والجفاف ، وتتخلله بعض الألفاظ الغريبة (كالتنقير) ، وعبارات قديمة منقرضة مثل (هي بن بيّ ، سقط المتاع ...) . كما يغلب على هذا الأسلوب كثرة الترادف والتزام السجع .

ومما دبجه قلم كاتب آخر مرموق في القرن التاسع عشر أيضاً في لبنان أحمد فارس الشدياق (١٨٠٤-١٨٧٧) . وهو صاحب جريدة (الجوائب) الرائدة التي كانت تصدر في استانبول ، فضلاً عن كتبه القيمة في اللغة والأدب ، قال في كتابه (الساق على الساق فيما هو الفارياق) يصف مصر والدخلاء عليها:

(ومن خصائص مصر ، أن البغاث بها يستنسر ، والذباب يستصقر ، والناقة تستبعر ، والجحش يستمهر ، والهر يستنمر ، بشرط أن تكون هذه الحيوانات مجلوبة إليها من بلاد بعيدة ...) .

ومن هذا القبيل كتابات نثرية جمة دبجها أكابر الكتاب والمنشئين في القرن التاسع عشر قرن اليقظة ونهضة الأمة العربية ، وأكثرهم كانوا ما يزالون تحت وطأة مفهوم الأدب في عهود الانحدار السالفة ، من حيث الرغبة العارمة في تزويق الكلام وتحلية العبارات بألوان الزخارف اللفظية والزينات البديعية .

ومما كتبه أحد الناثرين في مصر يومئذ وصف لإحدى المعارك التي درات بين طرفين متصارعين في أوربا : (وقد هاجت منهم الضراغم ، وطارت

القشاعم ، وثارت الغمائم ، وماجت الخضارم ..) .

فالملاحظ أن دلالة هذه الجمل واحدة تقريباً ، ولا يكاد المعنى يختلف فيما بينها على تعددها ، على حين اختلفت الألفاظ ، وتنوعت الصور كما أن الغرابة اللفظية ماثلة في هذا النص ، والإيقاع الصوتي أو التوازن الموسيقى يلف جميع الجمل . وأخيراً كانت نهايات هذه الجمل موحدة الحرف وهو الميم التزاماً من الكاتب بظاهرة السجع التي كانت حجر الزاوية في المعمار الأدبي والنثر الفني.

ونحن قد نبهر بمثل هذا الكلام المنمّق والعبارات المزخرفة ، وقد نقر ببراعة منشئه واقتدار كاتبه ، غير أن هذا النمط التعبيري ، على بريقه ، لا يكاد يترك أثراً في نفوسنا ، أو يثير شيئاً في مشاعرنا . إنه أشبه ببهلوانية لفظية ، ربما تنجح في انتزاع الإعجاب ، ولكنها غير قادرة على أن تهز العاطفة .

وبوسعنا القول إن المعادلة بين الشكل والمضمون في مثل هذه النماذج النثرية قد اختلت ، بحيث طغى الشكل وانحسر المضمون ، وكأنما غاية الكاتب رصف الألفاظ المعجبة دون أن يلوي على المعنى أو يهتم بالفكرة... .

وقد ساد هذا الأسلوب المسجوع المصنوع لدى جيل المتأدبين في أواخر القرن التاسع عشر احتذاء منهم لأعلام ذلك العصر ، ومعظمهم من الأزهريين . وكانت أول مقالة كتبها محمد عبده في مصر سنة ١٨٧٦ ، وكان طالباً في الأزهر ، وقد أراد فيها أن يبعث بتحية إعجاب وتقدير إلى جريدة (الأهرام) الحديثة يومئذٍ ، فقال :

(مملكة مصر من أشهر الممالك ، وكعبة يؤمها كل سالك وناسك .

انفردت بالبراعة في الصنائع والابتكار في أنواع البدائع . فكان أبناء العالم ينتدون نداها ، ويستجدون جداها . يستمطرون من الغيث قطراً ، ويستمدون من المحيط نهراً . يالها جريدة أسست قواعدها في القلوب ، وامتدت مبانيها لكشف الغيوب..).

وهنا الأمر نفسه ، تأنق في اللفظ وانصراف عن المعنى واهتمام بالشكل على حساب المضمون . جمل عديدة ذات دلالات واحدة ، سجع مطرد بين الجمل وتوازن بين العبارات ، حتى يبدو لنا النثر وقد قارب الشعر في وزنه وقافيته ، كما نلاحظ طول المقدمة أو الديباجة قبل الدخول في الموضوع وهو التهنئة . وكأنها مناسبة ليعرض الكاتب اليافع عضلاته اللفظية .

انعطاف النثر الأدبي

هذه السحب القاتمة التي ألقت بظلالها على الأدب العربي عهدئذ ، أخذت تنقشع سريعاً تحت وطأة التحولات التي تمخضت عنها النهضة الشاملة ، وقد آن لها أن تنقشع .

لقد أصبح التحرر مطلباً متعاظماً يوماً بعد يوم على كل صعيد ، تحرر في السياسة ، وتحرر في المجتمع ، وتحرر في الفكر ، وتحرر في الأدب ..

إن رياح التغيير قد أخذت تعصف بكثير من المفاهيم السالفة والتقاليد البالية ، والأعراف الجامدة ، وذلك على نحو متسارع ملموس , فالشيخ محمد عبده مثلاً (١٨٤٩-١٩٠٥) الذي عهدناه قبل قليل من السنين في أروقة الأزهر يتلذذ بذلك النمط الأسلوبي المتأنق ، مالبث الآن ، أن اتسع أفقه ونضج فكره وعمق وعيه أن كتب هذه العبارات في جريدة (العروة الوثقى) .

" إن أهالي بلادنا المصرية دبت فيهم روح الاتحاد ، وأشرفت نفوسهم على مدارك الرأي العام ، وأخذوا يتنصلون من جرم الإهمال ، ويستيقظون من نومة الإغفال " .

وقد مرت عليهم حوادث كقطع الليل المظلمة ، ثم تقشعت عنهم

فطالعوا من سماء الحق ما كحل عيونهم بنور الاستبصار ، حتى اشرأبت مطامعهم إلى بث أفكارهم فيما يصلح الشأن ، ويلم الشعث ، ويجمع المتفرق من الأمـور ، ليكونوا أمة متمتعة بمزاياها الحقيقية . فهم بهذا الاستعداد العظيم أهل لأن يسلكوا الطريق الأقوم ، طريق الشورى والتعاضد في الرأي ".

واضح أن هذه المقاطع النثرية التي كتبها محمد عبده مغايرة لما كتبته من قبل ، فيما يمكن أن تطلق عليه مرحلة التقليد أو الاحتـذاء . فقد تـوارى السـجع حتى كاد يندثر ، ما عدا بقية منه في زينة خفيفـة كقولـه : " يتنصلـون مـن جـرم الإهمال ، ويستيقظون من نومة الأغفال . كما تضاءل الترادف بين الألفاظ ، إلا ما كان لازماً لتوكيد الفكرة وبيان أهميتهـا : " ... فيمـا يصلـح الشـأن ، ويلـم الشعث ، ويجمع المتفرق من الأمور " . أمـا الجمـل فلـم تعبأ بـالتوازن الموسيقي وهي متفاوتة طولاً وقصراً ، تبعاً للمعنى المراد ، إنها أشبه بالرداء يتم تفصيله على قد الجسم ، وهذا هو الأسلوب الطبيعي المتوازن الذي يكون فيه اللفـظ في خدمـة المعنى . على أن محمد عبده حرص على أن يضفي على أسلوبه مسحة من الجمـال مستعيناً ببعض عنـاصر المجاز أو الصـور البيانيـة . كقولـه : " دبـت فيهـم روح الاتحاد، ... اشرأبت مطامعهم " أو قوله في عبارات مجازية جميلة أخرى : " وقـد طالعوا في سماء الحق ما كحل عيونهم بنور الاستبصار ... إلخ " ، كذلـك إيـراده التشبه الذي يعمق دلالة المعنى فضلاً عن جماليته : مـرت عليهـم حـوداث كقطـع الليل المظلمة ... " .

وفي عداد هذا الجيل الذي تألقت فيه صفوة مباركة من الأعلام المستنيرين يطلع علينا الكاتب الاجتماعي الرائد عبد الرحمن الكواكبي الذي نزح عن مدينته

حلب الشهباء ليتنفس نسـائم الحرية في أرض الكنانة ، (١٨٤٩-١٩٠٢) وهو مجايل للشيخ محمد عبده ومعاصره . لقد حاول هذا المفكر النهضوي دراسة أحوال المسلمين بعد أن هاله تأخرهم وكان له في ذلك نظرات عميقة ثاقبة ، بثها عبر مقالات متوالية في إحدى الصحف ، ثم أصدرها في كتابه الشهير " طبائع الاستبداد " إنه يقول مشخصاً الداء وواصفاً الدواء متوسلاً إلى ذلك بصراحة الطبيب الناصح حيناً ، وبمبضع الجراح حيناً آخر :

" ويا قوم ، إن انحطاطنا من أنفسنا ، إذ كنا خير أمة أخرجت للناس ، تعبد الله وحده ، ونطيع من أطاعه ، نأمر بالمعروف ، وتنهى عن المنكر .. "

وقال :

" العلم قبس من نور الله ، وقد خلق الله نوره كشافاً مبصراً ولاّدا للحرارة والقوة ....

جاء العرب بعد الإسلام ، وأطلقوا حرية العلم ، وأتاحوا تناوله لكل متعلم ، فانتقل إلى أوربا حراً ، فتنورت به عقول الأمم .. "

ثم قال بشيء من الحمية وقدر من الحدة يخاطب أمته :

" أنتم بعيدون عن مفاخر الإبداع ، وشرف المقدرة ، مبتلون بداء التقليد والتبعية في كل فكر وعمل ، وبداء الحرص على كل عتيق .

وقال : " أين الدينُ ، أين التربية ، أين الاحساسُ ، أين الغَيرةُ ، أين الجسارةُ ، أين الثباتُ ، أين الرابطةُ ، أين المنعةُ ، أين الشهامة ، أين المساواة . هل

تسمعون ، أم أنتم نيام ... ؟ "

" يا قوم : سامحكمُ الله ، لا تظلموا الأقدارَ ، وخافوا غَيْرةَ المنتقم الجبّار"

فالكواكبي الكاتب ، مهتم بالفكرة . تشغله قضيّة ، ويؤرقه هاجس ، إن كل دأبه أن يجلو المعنى ويوضح القصد ، ثم لا يلوي بعد ذلك على زينة في عبارة أوتأنّق في جملة . إنه في شغل عن كل ذلك مما يتصل بالشكل ، لأن الأصل لديه هو المضمون ، ولا بد فيه من توخي الوضوح ، وتحقيق الإيصال المنشود بأخصر طريق . ومن هنا انتفى في هذا النمط الأسلوبي السجع المعهود .

على أن الحرص على المضمون لا يعني إهمال الشكل ، إذ اللفظ هو أداة التعبير وقاعدته ، واللفظ هنا سهل فصيح مأنوس ،بارئ من الغرابة ، والعبارة تنساب بيسر ومضاء تغنيها كلمات مختارة أحسن الكاتب انتقاءها من رصيد لغوي ثري ، في مثل قوله : " العلم قبس من نور الله ، وقد خلق الله نوره كشافاً مبصراً ، ولاداً للحرارة والقوة .. " هذا هو الأسلوب السهل الممتنع الذي رسخ أسسه أعلام النثر العربي قديماً مثل ابن المقفع والجاحظ وأبي حيان ...

وبوسعنا أن نجد في عداد هذه الصفوة النهضوية في أواخر القرن التاسع عشر علماً آخر في الكتابة والخطابة وفي الترجمة والتعريب ، وهو أديب اسحق الدمشقي المتمصر (١٨٥٦-١٨٨٥) هذا الأديب الموهوب الذي انطفأت شعلة حياته قبل أن يستكمل العقود الثلاثة من عمره . لقد ألقى عدداً من الخطب وكتب جملة من المقالات جمعها في كتابه أسماه " الدرر " من ذلك قوله:

" ... يا أهل مصر : إني محدثكم حديثاً غريباً . إذا كان أمراؤكم

خياركم ، وأغنياؤكم أسخياءكم ، وأموركم شورى بينكم ، فظهر الأرض خير لكم من بطنها ...

وإذا كان أمراؤكم شراركم ، وأغنياؤكم بخلاءكم ، وأموركم إلى نسائكم ، فبطن الأرض خير لكم من ظهرها ... "
وقال بصدد العروبة ·

" إنها شعلة العرب التي سرت من الحجاز فأنارت الشام والعراق ومصر والمغرب والهند ، واتصلت بأطراف الفرنجة فملأتها نورا .. "

ومن هذه القافلة ، قافلة الناثرين ذالرواد الكاتب المصري محمد المويلحي (المتوفى ١٩٣٠) الذي يعود إليه الفضل في كتابة أول عمل ذي طابع حكائي روائي اسمه (حديث عيسى بن هشام) وهو يروي في إطار مسرح شائق ما طرأ على الحياة الاجتماعية والعمرانية في مصر وسائر البلدان من تغيرات وتحولات خلال بضعة عقود حديثة من السنين . يقول في مستهل كتابه :

" حدثنا عيسى بن هشام قال :
رأيت في المنام كأني في صحراء الإمام ، (أي الإمام الشافعي) ، أمشي بين القبور والرجام ، في ليلة زهراء قمراء ... وكنت أحدث نفسي بين تلك القبور ، وفوق هاتيك الصخور ، بغرور الإنسان وكبره ، وطموحه بمجده وفخره، وإغراقه في دعواه ، وإسرافه في هواه ....

وبينما أنا في هذه المواعظ والعبر ، وتلك الخطوط والفكر ... إذا برجة من خلفي ، كادت تقضي بحتفي . فالتفت التفاتة المذعور ، فرأيت قبراً انشق من

تلك القبور ، وقد خرج منه رجل طويل القامة ، عظيم الهامة ، وعليه بهاء المهابة والجلالة ، ورداء الشرف والنبالة .... "

هذا الكاتب المويلحي المخضرم بين القرن التاسع عشر والقرن العشرين،كان أسلوبه أيضاً مخضرماً أو مزدوجاً ، إذ جمع في كتابه هذا " حديث عيسى ..." بين أسلوب المقامات المسجوع والأسلوب المرسل المطبوع . فعلى حين رأيناه ينحو منحى بديع الزمان الهمذاني منذ عنوان كتابه ، حين يستعير لكتابه عنواناً مستمداً من اسم بطل المقامات وهو عيسى بن هشام ، ثم ينسج على منواله أيضاً (في هذا المقطع في مستهل كتابه) بإيثاره العبارة المقيدة المسجوعة ، نجده الآن في سائر أجزاء روايته يجنح إلى الأسلوب الجديد المرسل ، مبتعداً عن الزخارف اللفظية الموروثة ، وبذلك يلج المويلحي بنجاح باب الحداثة في سرده الروائي الذي يعد رائده بما يشبه الانعطاف الأسلوبي في النثر الأدبي على لسان الباشا الذي يسأل عن ماهية دائرة النيابة العامة المستحدثة في عالمنا الحديث المتحضر :

" الباشا : – وما النيابة ؟

عيسى بن هشام : – النيابة في هذا النظام الجديد هي سلطة قضائية مكلفة بإقامة الدعوى الجنائية على المجرمين بالنيابة عن الهيئة الاجتماعية ،والغرض من إنشائها أن لا تبقى جريمة بلا عقوبة ". هذا المقطع النثري الأخير الذي يجريه المويلحي على لسان الباشا المستفسر ، مغاير في أسلوبه للمقطع الذي سبقه لهذا الكاتب نفسه ، من حيث اليسر والسهولة والخلو التام من ملامح الزينة البديعية ، إذ تتوالى العبارات كماء الجدول الرقراق وكأنها كلام يجري على لسان المرء بعفوية تامة . وهذا الكلام يبقى مع ذلك فصيحاً سائغاً واضحاً .

ومثل هذا الأسلوب هو الأصلح بوجه عـام للفـن القصصـي أو الروائـي ، وهو أيضاً الأسلوب الحر السمح الذي ستكتب له الغلبة بعد حين ليصبح أسـلوب العصر دون منازع .

المبحث الأول

المقالة في الأدب العربي

أطوارها ـ مقوماتها

ألوان النثر الحديث

أعلام النثر الحديث

نماذج لأعلام الكتاب

المقالـــة فـي الأدب العربـي

أ- المقالة في الأدب القديم:

ظهرت بذور المقالة في أدبنا العربي منذ القرن الثاني للهجرة. وتمثلت على أحسن صورها في الرسائل، وخاصة الاخوانية والعلمية. فالرسـائل الاخوانيـة ومـا تدور عليه من مسامرات ومنـاظرات واوصـاف وعتـاب، والرسـائل الـتي كـانت تتنـاول الموضوعـات الـتي تفـرد بهـا الشـعر كـالغزل والمديـح والهجـاء والفخـر والوصف، تعكس خصائص المقالة كمـا عرفـت عنـد روادهـا في الأدب الغربـي. فصفة الإمام العادل للحسن البصري[1] مثـل جيـد على المقالـة الأخلاقيـة. وفيهـا يقـول:

(اعلم – يا أمير المؤمنين، أن الله جعـل الإمـام العـادل قِـوامَ كـل مـائل، وقَصْدَ كل جائر وصلاح كـل فاسـد وقـوةَ كـل ضعيـف، ونَصَفَـةَ كـل مظلـوم، ومفزَع كل ملهوف، والإمام العادل –يا أمير المؤمنين– كالراعي الشفيق على ابله الرفيق، الذي يرتاد لها أطيب المراعي، ويذودها عن مراتـع المهلكـة، ويحميهـا مـن السباع، ويكنفها من أذى الحر والقر... فلا تكن –يا أمير المؤمنين– فيما ملكـك الله كعبد ائتمنه سيده، واستحفظه ماله وعياله، فبدد المـال وشـرّد العيـال، فـأفقر

[1] ولد في المدينة، ثم استقر في البصرة وفيها توفي، وكان ورعاً تقياً متقشفاً أثر تأثيراً عميقاً في الحركة الدينية في الإسلام. ولد في سنة ٦٤٢ م وتوفي ٧٢٨ م

أهله، وفرّق ماله.. لا تحكم -يا أمير المؤمنين- في عباد الله بحكم الجاهلين، ولا تسلط المستكبرين على المستضعفين، فإنهم لا يرقبون في مؤمن إلاً [1] ولا ذمةً، فتبوء بأوزارك و أوزار مع أوزارك، وتحمل أثقالك وأثقالاً مع أثقالك).

ففي هذه القطعة صورة دقيقة للإمام العادل، كما يراه الحسن البصري، تتصل باتجاهه الأخلاقي الوعظي اشد اتصال، وتعكس لنا حرصه على التشخيص واخراج الصورة من دائرة الرمز إلى دائرة الواقع المشرق، لتكون أقوى دلالة، وأكثر جدوى في إبراز الموعظة الحسنة.

ثم إن كثيراً من رسائل عبد الحميد الكاتب[2] قريبة الشبه من المقالات الحديثة على اختلاف أنواعها وكذلك رسائل الجاحظ[3] وفصول كتبه التي تكاد تلم بكل موضوع، وما فيها من فكاهة عذبة، وانطلاق في التعبير وتحرر من القيود، وتدفق في الأفكار وتلوين الصور، وتنويع في موسيقا العبارات، تعتبر خير مثل على النموذج المقالي في أدبنا العربي القديم. وحسبنا مثلاً على مقالات الجاحظ التصويرية "كتاب البخلاء" الذي صور فيه حياة البصرة وبغداد في عصره أحسن تصوير وأدقه، وعرض نماذج رائعة من البخل، في أشخاص بعض معاصريه، وبعض من ابتدعتهم مخيلته منهم، بأسلوب تفرد به وأصبح علماً عليه.

وفي القرن الرابع الهجري تخطو الرسائل المقالية خطوة ذميمة نحو التكلف والرهق، فغدت متحجرة الأسلوب، مما يبعدها -في نظر النقد- عما يقتضيه

---

[1] الإل: العهد.

[2] كان كاتب لمروان آخر خلفاء بني أمية، قتله العباسيون سنة ١٣٢ هـ (٧٥٠ م)

[3] هو عمرو بن بحر الملقب بالجاحظ ولد بالبصرة سنة ١٥٩ هـ (٧٧٥) له شهرة واسعة في عالم الأدب ألف في كل موضوع. وله أسلوب تفرد به. توفي سنة ٢٥٥ هـ (٨٦٨ م).

أسلوب المقالة الحديثة من تدفق وحرية وانطلاق. ولا نجد في هذا القرن كاتباً يعادل أبا حيان التوحيدي[1] في طلاقة تعبيره وغزارة معانيه وبراعة تصويره. فرسائله –على ما يتسم به بعضها من الطول– شديدة الشبه بالمقالات الموضوعية الحديثة. وفي كتابه "الإمتاع والمؤانسة" صور شخصية بارعة ، ولعل أصلحها للتمثيل –في معرض الحديث عن المقالة– وصفه للصاحب بن عباد[2] ، فهي صورة هجائية رائعة ، التزم فيها أسلوبا هادئا رصينا ،خاليا من التهجم المفضوح والسباب البذيء حتى لا يفوت على نفسه الغرض الذي رمى إليه ، فقال : (إن الرجل كثير المحفوظ ، حاضر الجواب ، فصيح اللسان ، قد نتف من كل أدب خفيف أشياء ،وأخذ من كل فن اطرافا . . . وهو شديد التعصب على أهل الحكمة والناظرين في أجزائها كالهندسة والطب والتنجيم والموسيقا والمنطق . . . وهو حسن القيام بالعروض والقوافي ، ويقول الشعر ، وليس بذاك . . . والناس كلهم يجمعون عنه لجرأته وسلاطته واقتداره وبسطته ، شديد العقاب ، طفيف الثواب ، طويل العتاب ، بذيء اللسان ، يعطي كثيرا قليلا ، مغلوب بحرارة الرأس ، سريع الغضب ، قريب الطيرة ، حسود حقود . . . وحسده وقف على أهل الفضل، وحقده سارٍ على أهل الكتابة . . . وقد قتل خلقاً وأهلك ناساً ، ونفى أمة . . . وهو – مع هذا – يخدعه الصبي ، ويخلبه الغبي ، لأن المدخل عليه واسع ، والمأتى إليه سهل ، وذلك بأنه يقال : مولانا يتقدم بأن أعار شيئاً من كلامه ، ورسائل منظومة ومنثورة، فما جبت الأرض إليه . . . إلا لأستفيد كلامه، وافصح به، واتعلم البلاغة منه).

---

[1] هو علي بن محمد بن العباس، تلميذ الجاحظ والسائر على منهجه في أسلوب الكتابة توفي سنة ٤١٣ هـ.

[2] الصاحب بن عباد : هو أبو القاسم إسماعيل بن عباد كان أديبا منشئا وعالما في اللغة، تولى الوزارة زمن الدولة البويهية. توفي سنة ٣٨٥ هـ

إنها مقالة رائعة في تصوير المساوئ والكشف عن المعايب، صاغها أبو حيان على غرار صور أستاذه الجاحظ التي ابتدعها في كتاب "البخلاء".

إن في هذه الأمثلة القليلة التي عرضناها دليلاً على أن العرب قدّموا بعض الرسائل والفصول الأدبية الممتعة، التي يصح أن ندرجها تحت الأدب المقالي، مع شيء من التجاوز والاعتدال في تحديد المصطلح المقالة.

ب – المقالة في الأدب الحديث :

يرتبط تاريخ المقالة في أدبنا الحديث بتاريخ الصحافة ارتباطاً وثيقاً. فالمقالة–بنوعيها الذاتي والموضوعي[1] – لم تظهر في أدبنا–أول ما ظهرت– على أنها فن مستقل، شأنها في الأدب الغربي، بل نشأت في حضن الصحافة، واستمدت منها نسمة الحياة منذ ظهورها وخدمت أغراضها المختلفة. وحملت إلى قرّائها آراء محرريها وكتابها. ولذا كان لزاماً علينا أن نبحث عن تطور المقالة في الصحف اليومية أولاً، ثم في المجلات، مع تدبر الفوارق الهامة بين أنواع المقالات التي تكتب للصحف، وبين تلك التي تكتب للمجلات.

إذا استعرضنا المقالات التي ظهرت في الصحف المصرية، خلال النهضة ، نجد أنها مرت في أطوار أربعة:

---

[1] يقصد بالمقالة الذاتية، تلك التي تبرز فيها شخصية الكاتب، فتكون كتابته ملونة بألوان عواطفه وميوله وأهوائه بينما يراد بالمقالة الموضوعية، تلك التي تعالج موضوعاً معيناً. وتكون بعيدة عن شخصية الكاتب وأهوائه ومشاعره.

الطور الأول: طور المدرسة الصحفية الأولى، ويمثلها كتاب الصحف الرسمية التي أصدرتها الدولة أو أعانت على إصدارها، ويمتد هذا الطور حتى الثورة العرابية[1] ومن أشهر الكتّاب الذين شاركوا في تحرير صحف هذه الفترة(رفاعة الطهطاوي)[2] . وقد ظهرت المقالة على أيدي كتّاب هذه الفترة، وكان أسلوبهم اقرب إلى أساليب عصر الانحطاط ، فهو يزخر بالسجع الغث وبالمحسنات البديعية والزخارف المتكلفة الممجوجة، وقد كان الموضوع الأول لهذه المقالات "الشؤون السياسية" ولكن الكتاب كانوا يعرضون أحياناً لبعض الشؤون الاجتماعية والتعليمية.

الطور الثاني: وفيه ظهرت المدرسة الصحفية التالية التي تأثرت بدعوة جمال الدين الأفغاني وبروح الثورة والاندفاع التي سبقت الحركة العرابية. وكان للسوريين يد لا تنكر على تطوير المقالة في هذه المرحلة من حياتها. وقد برز في هذه المدرسة عدد من الشخصيات التي ارتبط تاريخها بتاريخ الكفاح الوطني في مصر، ومنهم أديب إسحاق، ومحمد عبده، وعبد الرحمن الكواكبي . . . وقد تحللت هذه المدرسة من قيود السجع إلى حد بعيد، وأخذت تقترب من الشعب شيئاً فشيئاً، وذلك بتأثير الشيخ محمد عبده وحركته الإصلاحية وجريدته "العروة الوثقى".

الطور الثالث: وفيه ظهرت طلائع المدرسة الصحفية الحديثة. ومنهم مصطفى كامل[3] وخليل مطران ولطفي السيد . . . وهذه المدرسة نشأت في عهد

---

[1] هي الثورة التي قام بها أحمد عرابي باشا ضد الباشاوات المتقلدين الحكم العسكري في مصر من قِبَلِ الأتراك، وضد الأوربيين المتسلطين على البلاد.

[2] هو أحمد رفاعة، ولد في طهطا (مصر) سنة ١٨٥٨ م.

[3] هو مصطفى كامل باشا ولد في القاهرة سنة ١٨٧٤ م، مؤسس الحزب الوطني، تعلم الحقوق في فرنسا، وتشبع بروح الحرية، وأخذ يسعى في تحرير مصر من الأجانب. توفي سنة ١٩٠٨ م.

الاحتلال ، وتأثرت بالنزعات الوطنية التي سبقته، وبالنزعات الحزبية التي تلته. إذ كان من نتيجة الاحتلال الإنكليزي لمصر، أنّ ظهرت الأحزاب السياسية، لتنظم الكفاح ضد الإنكليز والأتراك، وفقاً لفلسفتها ومُثلها الخاصة. فكان مصطفى كامل يمثل الحزب الوطني وينشر مبادئه على صحيفته "اللواء" وكان لطفي السيد يمثل حزب الأمة الذي كان يضم مثقفي ذلك العصر، وينشر أفكاره السياسية والثقافية على صفحات "الجريدة". والحقيقة أن اكثر هذه الصحف اتجه اتجاهاً سياسياً شديداً، فكانت المقالة محدودة بحدود الموضوع، وهي اقرب إلى الخطبة الحماسية منها إلى المقالة الهادئة المتزنة. أما "الجريدة" صحيفة حزب الأمة فقد تميّزت في ذلك الحين، بأنها تحمل الدعوة إلى التجديد والبعث، على أساس العلم الحديث، ولذا عنيت بشؤون التربية والتعليم، وبشؤون السياسة النظرية، وقد ربّت عدداً كبيراً من الكتّاب الذين قادوا الحركة الأدبية والاجتماعية فيما بعد، ومنهم طه حسين، وإبراهيم عبد القادر المازني، وعباس محمود العقاد، ومَلَك حفني ناصف "باحثة البادية". وهؤلاء هم-في الحقيقة- أساطينُ الحركة الأدبية الحديثة التي ظهرت بين الحربين ، ومن هنا ندرك الدور الذي لعبه لطفي السيد وجريدته، حتى أصبح الباحثون يدعونه بحق "أستاذ الجيل". وقد خطت هذه المدرسة بالأسلوب الأدبي خطوات جبارة، خلّصته من قيود الصنعة والسجع، أطلقته حراً بسيطاً ، حتى غدت حمولته من الأفكار و المعاني تفوق حمولته من الزخرف والعبث البديعي.

الطور الرابع: المدرسة الحديثة، وتبدأ بالحرب العظمى الأولى وما تلاها من أحداث جسام قلبت الحياة المصرية رأساً على عقب، ومن أهم هذه الأحداث ثورة ١٩١٩. وقد ظهر في هذه الفترة من الصحف التي تركت أثرها في الحياة

الأدبية عامة، وفي المقالة خاصة جريدة "السفور"، وجريدة "الاستقلال" وقد شارك في تحريرها الدكتور طه حسين، وجريدة "السياسة" لمحمد حسين هيكل، وامتازت المقالة في هذا الطور بالتركيز والدقة العلمية والميل إلى بث الثقافة العامة لتربية أذواق الناس وعقولهم. أما أسلوبها فهو الأسلوب الأدبي الحديث.

المجلة وأدب المقالة :

كان أثر المجلة في تطوير المقالة الأدبية أعظم شأناً. فالمجلة بطبيعة حجمها ومواعيد صدورها، تحمل من الجد والإسهاب اكثر مما تحمل الصحف اليومية. ثم إن غايتها تختلف عن غاية الصحيفة. فبينما نرى أن السياسة وما يتصل بها هي الغاية الأولى للصحيفة، نجد أن المجلة تعنى بالثقافة والأدب في المقام الأول. ومن أهم المجلات التي لعبت دوراً خطيراً في نهضتنا الأدبية مجلة "المقتطف" التي وضعت أسس المنهج العلمي في الكتابة والتفكير في العالم العربي، ومجلة "الهلال" و"الرسالة" و "الثقافة" و "الكاتب المصري" و "الكاتب" وهذه المجلات جميعها ظهرت في مصر، وظهر في لبنان "المكشوف" و " الأديب" و "الأداب" وغيرها.
ويمكن أن نوجز أثر المجلة في تطوير المقالة فيما يلي:

١- تطويع اللغة وتهذيب أسلوب الكتابة، حيث أصبح أداة مواتية لنقل الأفكار الحديثة.

٢- اتساع صفحاتها لنشر مقالات متنوعة من ذاتية وموضوعية.

٣-خلق طبقة من الكتاب الذين عنوا بفن المقالة وجعلوها الوسيلة الأولى لنقل أفكارهم وإذاعة آرائهم.

وقد برز من هؤلاء أعلام المدرسة الأدبية الحديثة في مصر ولبنان، وقد اتضحت أساليب بعض هؤلاء الكتاب واستبانت خصائصها بطول الممارسة ومداومة المران. مثل يعقوب صروف الذي عرف بأسلوبه العلمي الذي يمتاز بالدقة و الوضوح والتحديد والاستقصاء وسهولة اللفظ وبساطة العبارة وخلوه من الحشو والاستطراد، وامتاز المنفلوطي بأسلوبه الخطابي الذي يعتمد على الترادف والتوازن والإسهاب في عرض الفكرة. وكان أسلوب طه حسين يجمع بين موضوعية العلم وذاتية الفن، ففيه لذة للعقل والشعور معاً. وهو لا يهجم عليك برأيه، وإنما يلقاك صديقاً لطيفاً ثم يأخذ بيدك أو بعقلك وشعورك، يشركك معه في البحث حتى يسلمك الرأي ناضجاً ويلزمك به في حيطة وحذر. واظهر عيب في أسلوبه هو التكرار والحشو. وأحمد أمين يطغى جانب العقل عنده على جانب العاطفة، وهو من أصحاب المعاني لا الألفاظ، ولذا امتاز أسلوبه بالوضوح في التعبير، والدقة في الوصف، والإيجاز في العرض. وأسلوب أحمد حسن الزيات يعتمد على الصنعة والتأنق، وتوفير القيم اللفظية والتوازن الموسيقي، وحسبنا أن نقرر أن المجلات قد خلقت طبقة رفيعة من كتاب المقالة الممتازين يمكن أن يثبتوا في الموازنة مع اكابر كتاب المقالة العالميين.

وصفوة القول: إن الأدب العربي القديم قد عرف بعض القطع النثرية المتوسطة الطول، كانت تدور حول موضوع معيّن، يعالجه الكاتب من وجهة نظره، وهي -وان لم تكن تدعى مقالات- قريبة الشبه بالمقالة الحديثة. ومن هذه القطع النثرية الرسائل الاخوانية، والرسائل التي تدور حول موضوعات كانت مقصورة على الشعر كالهجاء والفخر والرثاء، وصور الجاحظ الوصفية في كتابه "البخلاء" أو في بعض رسائله كرسالة التربيع والتدوير، وكذلك بعض ما كتبه

أبو حيان في كتابه "الإمتاع والمؤانسة" وهناك قطع نثرية أخرى قريبة الصلة بالمقالة الحديثة، لا سبيل إلى حصرها في هذا الحيز المحدود.

أما المقالة العربية الحديثة، فقد نشأت في أحضان الصحف والمجلات، وتطورت تطوراً طبيعياً. فقد كان أسلوبها -بادئ ذي بدء- شبيهاً بأساليب الكتاب في عصر الانحطاط. ثم لم تلبث أن تطورت، فسهلت لغتها، وسهل أسلوبها، وخلا من التكلف والإرهاق، وتجنب الزخارف اللفظية والعبث البديعي.

وعالجت هذه المقالة موضوعات لا حصر لها من سياسية واقتصادية واجتماعية ونقدية وتاريخية واشتهر عدد كبير من كتابها، عرفوا بأساليبهم المميزة، وخصائصهم الأسلوبية مثل طه حسين والمنفلوطي والمازني والعقاد وميخائيل نعيمة ومي زيادة، وغير هؤلاء من الكتاب...

مقومات المقالة:

يطلق اصطلاح "المقالة" وهو مصدر ميمي، في العصر الحديث على الموضوع المكتوب الذي يوضح رأياً خاصاً أو فكرة عامة أو مسألة علمية أو اقتصادية أو اجتماعية، يشرحها الكاتب ويؤيدها بالبراهين. وهي تقوم على عناصر ثلاثة: المادة، والأسلوب (أي العبارة)، ولها بعد ذلك خطة (أو أسلوب عقلي).

ولما كانت المادة من المسائل الفكرية التي ترمي إلى التعليم والإقناع وجب أن تكون صحيحة بريئة من الأخطاء والتناقض، حتى تؤدي إلى نتيجة معقولة.

ولابد من الحيطة والحذر في تقرير الأحكام والنتائج، فإذا تحقق الاستقراء أمكن تعميم الأحكام ، وإلا اقتصد الكاتب فيما يقول، وبقدر كمية المعلومات وحدّتها تكون قيمة المقالة.

وأما خطة المقالة فهي أسلوبها المعنوي من حيث تقسيمه وترتيبه لتكون قضاياه متواصلة ، بحيث تكون كل قضية نتيجة لما قبلها ، مقدمة لما بعدها ، حتى تنتهي جميعاً إلى الغاية المقصودة. وهذه الخطة تقوم على المقدمة والعرض والختام. فالمقدمة تتألف من معارف مسلم بها لدى القراء، قصيرة متصلة بالموضوع، معينة على فهمه بما تعد النفس له، وما تثير فيها من معارف تتصل به. والعرض أو صلب الموضوع، هو النقط الرئيسية التي يؤديها الكاتب، سواء انتهت إلى نتيجة واحدة أم إلى عدة نتائج هي في الواقع متصلة معاً، وخاضعة لفكرة رئيسية واحدة.

ويكون العرض منطقياً، مقدماً الأهم على المهم، مؤيداً بالبراهين، متجهاً إلى الخاتمة، لأنها مناره الذي يقصده، والخاتمة هي ثمرة المقالة، وعندها يكون السكوت. فلابد أن تكون نتيجة طبيعية للمقدمة والعرض، واضحة صريحة، ملخصة للعناصر الرئيسية المراد إثباتها، حازمة تدل على اقتناع ويقين لا تحتاج إلى شيء آخر لم يرد في المقالة.

وتختلف أساليب كتّاب المقالة اختلافاً بعيداً، يتعذر معه أن نبين على وجه الدقة خصائص أسلوبها فلأحمد أمين أسلوبه الهادئ الواضح الذي يجنح إلى المعنى ويهتم به أكثر من اهتمامه باللفظ، وبالزخرف البديعي، والازدواج والتوازن ولطه حسين أسلوبه الذي تفرد به وأصبح علماً عليه. ولكننا مع ذلك نستطيع القول: إن الصفة اللازمة لأسلوب المقالة هي الوضوح الذي ينطوي على القوة والجمال.

ألــوان النــثــر الحديــث

كان للمطبعة التي كانت وراء الصحافة، تأثير آخر غير مباشر فقد عكف الأدباء على إحياء الأدب القديم، ونشروا أمهات الكتب الأدبية فاطلع المتأدبون على تلك الأساليب البيانية الجميلة التي تولي المعنى والمبنى حقهما من العناية والاهتمام، ثم شرعوا يحتذون حذوها تقليدا ومحاكاة. وكان لإلمام بعض المتأدبين باللغات الأجنبية تأثير دافع آخر، فقد قرؤوا تلك اللغات وأعجبوا بها ثم ترجموها واستمدوا منها طاقة قوية للتجديد في الأساليب والأغراض النثرية. وكان أن وقع الأدب العربي نتيجة لذلك بين قوتين جاذبتين شديدتين، قوة التقليد والثبات، وقوة التجديد والتطور. وكان من أثر ذلك ظهور الأسلوب الحديث محصلة لجذب القوتين، أخذ من القديم نصاعة البيان وجمال الأداء. وفي ذلك يقول طه حسين في صدد بحث له حول "الأدب العربي بين أمسه وغده":

"كان إحياء الأدب القديم ومازال يدفع العقل العربي الحديث إلى وراء ويقوي فيه عنصر الثبات والاستقرار، كما كان الاتصال بالأدب الأوربي الحديث يدفع الأدب العربي إلى أمام، ويقوي فيه عنصر التطور والانتقال. والغريب أن العقل العربي الحديث قد ثبت لهذا التعاكس العنيف وانتفع به أشد انتفاع. وكان يخشى في أوسط القرن الماضي وفي أول هذا القرن، أن يتم التقاطع بين هذين

الاتجاهين فيذهب فريق من المتأدبين إلى وراء من غير رجعة، ويذهب فريق منهم إلى أمام في غير أناة، ويضيع الأدب العربي بين هاتين الطريقتين المتعاكستين، ولكن الأدب ثبت لهذه المحنة واستفاد منها..."

أقبل العصر الحديث وحرك حياة المجتمع العربي من الأعماق، فاقتحم التطور كل ميدان من حياتنا العامة والخاصة في السياسة والاجتماع والأدب والعلوم والقضاء وكان لكل ميدان أفكاره ومشكلاته وشؤونه كما كان لطبيعة تطور دور الإنسان الحديث في المجتمع أثر في تنويع هذه الأفكار، وتعقيد تلك المشاكل والشؤون، فقد صار الإنسان الحديث فارساً في كل ميدان من تلك الميادين التي تمسه شؤونها مساً مباشراً، وتستقطب اهتمامه بها.

وكان النثر الحديث مجليا في هذه الميادين، جارى الشعر ثم انتزع منه قصب السبق فغدا الأداة البارعة الموفقة في التعبير عن تلك الأفكار والمشكلات، إذ أظهر قدرة عظيمة على حسن التعبير عنها، ومرونة شديدة في استيعابها ونقلها نقلاً صحيحاً شيّقاً.

وبوسعنا أن نميز من هذا النثر ألواناً تتسم بملامح خاصة اقتضتها طبيعة مضموناتها وهدفها:

النثر الاجتماعي:

وموضوعاته تتناول المفاسد الاجتماعية التي تنخر في جسم الأمة وتعيق خطواته عن الانطلاق في مضمار التقدم وبناء المجتمع السليم، "فالفقر الذي يذوي الشباب الغض والإهاب النضر ويذل النفس الأبية ويطوح بالأنفة والكبرياء بعيداً،

حين تصرخ المعدة الجائعة صرخة تنهار على إثرها النفس المتجلدة –قد جثم على صدور كثير من أبناء الشرق يكدون ويكدحون لفئة قليلة من الأغنياء، يبعثرون على موائد الفساد ما جمع هؤلاء المساكين في حمارة القيظ وصبارة الشتاء، وهم يبيتون على الطوى وأبناؤهم يتضورون من الجوع والعري ويتلوون من السقام والاوصاب. والجهل الذي بنى أعشاشه في رؤوس الجمهرة من أبناء الشرق وباض وفرخ، وملأ الدنيا خرافات وخزعبلات يجب أن يحارب وتفتح لأبناء الأمة مغاليق الأمور حتى يعيشوا كالأناسي. إن الفلاح المسكين كان نهبا للمرابين والمستغلين يأكلون ظلما وعدوانا ما سعى لتحصيله بكد النهار وسهر الليل[1] " ثم العادات الاجتماعية السيئة ، على نحو ما مر بنا يزخر به أدبنا الاجتماعي الحديث.

النثر السياسي:

وكانت موضوعاته تتناول قضايا البلاد الوطنية والقومية فحارب الاستعمار وأثار الحمية في النفوس الخانعة ووقف "يصرخ في الأمم مدوية علها تفيق من سباتها وتنهض لمحاربة عدوها وتتنبه إلى الختل والغيلة والغدر والحيلة وشتى الوسائل الزائفة التي عمد لها الطامع الجشع من وعود مصيرها الخلف ومواثيق غايتها النقض وأيمان يتبعها الحنث. كل ذلك حتى يمكن له البلاد فيمص دماء أهلها ويسخرهم لطاعته عبيدا غير مأجورين، وفَعَلَة غير مشكورين[2] ".

وقد عبر عن الأماني الوطنية في الاستقلال والأخذ بنظام الشورى في

---

(1) في الأدب الحديث لعمر الدسوقي.

(2) في الأدب الحديث لعمر الدسوقي.

الحكم، وناهض الظلم والاستبداد ودعا إلى وحدة العرب وأوضح سبلها ومقوماتها، وحارب الاضطهاد القومي الذي كان يقوم به العثمانيون والمستعمرون. على نحو ما يحفل به أدبنا القومي الحديث .

النثر الأدبي:

فقد تناول مختلف الموضوعات الذاتية التي خطرت للأدباء، ولامست جوانب الحياة والبيئة التي تحيط بهم. يقول أحمد حسن الزيات يصف قرية مصرية: "مرتفع من الأرض قام عليه قباب متلاصقة سقفوها وحمّلوها بالعلف والحطب وجمّلوها بشرفات من الروث اليابس وجعلوا بطونها مسرحا لشتى الأوالف والدواجن من الكلاب والقطاط والعجول والدجاج ثم جمعوا بين الإنسان وزريبة الحيوان في فناء واحد. فالحديث يمتزج بالخوار والمضغ يشتبه بالاجترار والرجل والثور والمرأة والبقرة يعيشون في اشتراكية واحدة."

كتب أحمد أمين يصف صديقا له: "حي خجول يغشى المجلس فيتعثر في مشيته، ويضطرب في حركته ويصادف أول مقعد فيرمي بنفسه فيه، ويجلس وقد لف الحياء رأسه وغض الخجل طرفه، وتقدم له القهوة فترتعش يده وترتجف أعصابه، وقد يشعل لفافته فيحمله الخجل أن ينفضها كل حين قبل أن تحترق وقد يهرب من هذا كله فيتحدث إلى جليسه لينسى نفسه وخجله... ثم هو مع هذا جريء إلى الوقاحة يخطب فلا يهاب ويتكلم في مسألة علمية فلا يتلجلج ويُعرض عليه الأمر في جمع حافل فيدلي برأيه في غير هيبة ولا وجل".

كما عبروا عن تأملاتهم في الحياة والكون والنفس الإنسانية في أساليب طريفة سمتها الجمال والنصاعة وكان ميخائيل نعيمة الكاتب المجلي في هذا

المضمار، يقول في مقالة له عنوانها حكاية دمعة: "أفقت ذات صباح . . . وإذ بي أحس في العين دمعة تَلجّ في الانفلات من قبضة الجفن فما تجد إلى الانفلات سبيلا، ذاك لأني منذ صباي زجرت عيني عن البكاء وحرمت على حفني التكحل بملح الدموع، ولقد خاطبت عيني يومئذ هكذا: ما الدمع يا عين سوى دمٍ أفسده الضعف فحوله ماء مليحاً أما الأقوياء فيضنون بالدم الأحمر ترسله الأجفان فوق الخدود ملحاً وماءً . . .".

وكتب المنفلوطي في مقالة عنوانها الغد: "الغد شبح مبهم يتراءى للناظر من مكان بعيد، فربما كان ملكا رحيما، وربما كان شيطاناً رجيماً، بل ربما كان سحابة سوداء إذا هبت عليها ريح باردة حللت أجزاءها وبعثرت ذراتها فأصبحت كأنما هي عدم من الاعدام التي لم يسبقها وجود. الغد بحر خصم زاخر يعب عبابه و تصطخب أمواجه، فما يدريك إن كان يحمل في جوفه الدر والجوهر أو الموت الأحمر . . . .".

وخاض به الأدباء غمرة النقد في حقول الأدب والفن فتذوقوا الآثار الأدبية والفنية ثم عللوا الأحكام وقدروا الأثر بوجه عام. وقد كان طه حسين مبرزاً في هذا الحقل، إذ أخرج مجموعات كثيرة تدور حول النقد، منها (حديث الأربعاء)، كما كتب عن المتنبي والمعري. وهناك ميخائيل نعيمة في كتابة (الغربال) وإبراهيم المازني وعباس العقاد في كتابهما (الديوان) ولهما كتب أخرى خاضت هذه الغمار منها (حصاد الهشيم) للمازني، و(الفصول) للعقاد . . . وهناك مارون عبود وله كتب كثيرة منها: (الرؤوس)، (على المحك)، (مجددون ومجترون)، (قدماء وجدد)، (دمقس وأرجوان) . . .

أما الفنون الأدبية التي ظهرت في الأدب العربي نتيجة لاحتكاك الشرق بالغرب في العصر الحديث فقد طوع لها الكُتّاب النثرَ العربي، وأبدعوا في كتابتها فكان من ذلك الرواية والقصة والأقصوصة والمسرحية وكان لهذه الفنون كتاب مبرزون منهم طه حسين في كتبه: (الأيام)، (دعاء الكروان)، (على هامش السيرة)، وجرجي زيدان في رواياته التاريخية، ومعروف الأرناؤوط في رواياته: (سيد قريش) وعبد الحليم عبد الله في رواياته: (لقيطة)، (من أجل ولدي)... ونجيب محفوظ في رواياته (خان الخليلي)، (زقاق المدق)، (السكرية). ومحمود تيمور في قصصه القصيرة وتوفيق الحكيم وعلي أحمد باكثير في مسرحياتهما الكثيرة...

النثر العلمي:

وقد كان مما حملته الحضارة الحديثة إلى الشرق العربي ألوان العلوم الحديثة وفنون الثقافة المتنوعة، ففتح لها النثر الحديث صدره ونقلها إلى القارئ العربي بيسر وسلاسة فكتب العلماء في الفلسفة وقضاياها وعلم النفس ومشكلاته وعلم الاجتماع وفروعه، والفيزياء والكيمياء والجغرافية وعلوم الحياة والزراعة وطبقات الأرض والجو، والطب والحرب... إلى آخر ما هنالك من ضروب العلم والثقافة.

وقد امتلأت المكتبة العربية بالكتب التي تتناول موضوعاً من تلك الموضوعات، و لم تكن المصطلحات العلمية لتعوق عمل النثر فقد ذلل التطور هذه العقبة فكانت الألفاظ المعربة والمصطلحات الموضوعة، وصرنا نقرأ في العربية وندرس كل ما أنتجه العلم الحديث ولا نجد ضرورة إلى العودة إلى المراجع الأجنبية... وقد أثبتت اللغة العربية في هذا المضمار مرونتها العجيبة وقدرتها

البالغة على الحياة واستيعاب كل ما أبدعه العقل البشري من صنوف المعرفة ومنجزات العلم...

إن موضوعات النثر كانت متنوعة فيها السياسي والاجتماعي والأدبي والعلمي، ولا ريب أن طبيعة الموضوع تتطلب أسلوبا خاصا يعبر عن الغرض ويلائم الأفكار ويجلوها ليبلغ الغاية من كتابتها.

فالموضوعات الاجتماعية تتطلب "صحة العبارة والبعد عن الزخرف والزينة ووضوح الجمل وترك المبالغات وسلامة الحجج وإجراءها على حكم المنطق الصحيح لأن الغرض منها معالجة الأمر الواقع، فلا ينبغي استعمال الأقيسة الشعرية ولا الخيال المجنح إلا في بعض المقامات التي تقتضي استفزاز الجماهير وإثارة عواطفهم على أن يكون ذلك بقدر، إن الانصراف عن السجع والزخرف في هذا النوع من النثر أمر بديهي لأن الفكر منصرف إلى تفتيق المعاني وسوق الحجج وضرب الأمثلة لا إلى الجري وراء كلمة أو سجعة".

والموضوعات السياسية تتطلب لغة سهلة وعرضا مبسطا يصل إلى مستوى عقلية القراء، وأسلوب هذا اللون من النثر لا يخرج عن حدود أسلوب الصحافة من حيث السهولة والبساطة والبعد عن التقعر اللغوي والابتذال العامي، ولا سبيل في هذا المقام إلى حشد الصور البيانية المعقدة. وتظهر فيه العاطفة الوطنية باللون المناسب للموضوع من حب أو كره أو حماسة، إلا أن هذه العاطفة يجب ألا تشوه وجه العرض وتضعف تسلسل منطقه وغايته.

والموضوعات الأدبية الذاتية تتطلب أسلوبا مؤثرا، ريان بالعاطفة القوية

ومثير للانفعال، ويسمو بأفكاره خيال لطيف يبدع الصور الطريفة الملائمة للمقام والفكرة، ويكون السبيل إلى التعبير عن كل ذلك عبارات أدبية تقوى بقوة الفكرة وترق برقتها وتملك طاقة خاصة من التعبير والتأثير والإيحاء.

والموضوعات العلمية تتطلب أسلوبا علميا مقنعا قوامه التعبير المباشر وسماته الوضوح والدقة واليسر والقصد وتسمية الأشياء بأسمائها وعدم ترك الكاتب لشخصيته وأحلامه وعواطفه أن تطغى على الموضوع.

أعـلام النثـر الحديـث

إن ما تقدم من حديث عن أساليب النثر الحديث إن هو إلا أمور نظرية، ينقصها شكل التطبيق ونظامه اللذان يخلعان عليها في الكتابة سمة مميزة وروحا ورونقا، شأنها في ذلك شأن التُربة التي تحتوي العناصر اللازمة لتغذية شجيرات الورد، فان تلك العناصر تبقى مطمورة غُفلاً، حتى إذا زَرَعْتَ فيها أنواعا من شجيرات الورد، وجدتَ كل شجيرة تأخذ تلك العناصر، وتتمثلها في ذاتها وتلونها بسمة شخصيتها، فتخرج كل شجيرة لونا، فهناك الأحمر، والأصفر والأبيض... وما أكثر ألوان الورود...

وهكذا شأن أساليب الكتاب، لكل كاتب اسلوب. فالموضوع الواحد قد يعالجه عدد من الكتاب، فتجد عناصر الأسلوب تأخذ في معالجة كل كاتب شكلا خاصا يحمل سمات الكاتب الشخصية من فكرية ونفسية وثقافية... وقد قال (بوفون) الفرنسي: "إن الأسلوب هو الكاتب نفسه"، وهذا صحيح كل الصحة.

فطه حسين يجمع في أسلوبه "بين موضوعية العلم وذاتية الفن، ففيه لذة للعقل والشعور. وهو متأثر بالجاحظ في حرصه على تلوين العبارة، وتنويع الصور بما ينفي الملل عن القارئ، يقول أحمد الشايب عنه أنه "لا يهجم عليك برأيه فيلقيه إلقاء الآمر، وإنما يلقاك صديقا لطيفا ثم يأخذ بيدك أو بعقلك وشعورك

ويدور معك مستقصيا المقدمات عللا ناقدا يشركك معه في البحث حتى يسلمك الرأي ناضجا ويلزمك به في حيطة ثم يتركك ويقف غير بعيد متحديا لك أو ضاحكا منك، وذلك في عبارات رقيقة عذبه أو قوية جزلة فيها ترديد الجاحظ وتقسيمه، فإذا وصف أو قص أخذ عليك أقطار الحوادث والأشياء ودخل إلى أعماق الشعور وجوانب النفوس مدققا متقصيا، يخشى أن يفوته شيء، ولا يخشى الملال في شيء، دقيق الشعور صافي النفس، نبيل الجدل حاده، يسير مع خصمه بعقله حتى إذا آنس منه الغضب أو التدني تركه وانصرف".

وأحمد أمين "يطغى جانب العقل عنده على جانب العاطفة، وهو يتلقى الحياة بعقله وتفكيره ولا يلتهمها بقلبه وشعوره، وهو من أصحاب المعاني لا من أصحاب الألفاظ، ولذا امتاز أسلوبه بالوضوح في التعبير والدقة في الوصف والإيجاز في العرض على طريقة الكتاب الذين يستمدون صورهم من واقع الحياة البسيطة التي يحيونها، وفي أسلوبه يقول الزيات: "كان همه أن يقرر ويقنع لا أن يؤثر ويمتع، ولعل منشأ ذلك فيه أن عقله كان أخصب من خياله وأن علمه كان أكبر من فنه، وأن حبه للحرية والصراحة كان يحبب إليه إرسال النفس على سجيتها من غير تقييدها بأسلوب معين وعرض الفكرة على حقيقتها من غير تمويهها بوشي خاص. ومع ذلك كان لأسلوبه طابعه المميز وديباجته القوية. تقرؤه فلا تروعك منه الصور البيانية الأخاذة ولا الأصوات الموسيقية الخلابة، وإنما تروعك منه المعاني المبتكرة الطريفة والآراء الصريحة الجريئة والشخصية القوية المهيمنة فأنت منه بازاء عالم يبحث لينتج أو مصلح يصف ليعالج لا بازاء مصور يلون ليعجب أو موسيقار يلحن ليطرب".

مصطفى المنفلوطي "يمتاز بأسلوبه الخطابي الذي كان تهذيبا لأساليب أمراء البيان في عصور العرب الزاهرة بحيث تتلاءم مع حاجات الكتابة العصرية. وقد كاد المنفلوطي يفلت من التقيد بتراث السلف في الصور والقوالب إلا أنه احتفظ ببعض لوازم هذا الأسلوب كالإفراط في الترادف والتوازن والإسهاب في عرض الأفكار وحلاتها في أزياء مختلفه والتورط أحيانا في السجع والإسراف فيه. وقد برع في تخير الألفاظ ومراعاة المشاكلة في وصفها وتنسيقها حتى تحجب ما في تفكيره وخياله من ضحالة وسطحية. ومال إلى المبالغة في التلفيق والتصنيع والغلو في إيراد الصفات المؤكدة التي تكسب الكلام قوة مفتعلة وعنفا في غير موضعه".

وأحمد حسن الزيات "يعتمد أسلوبه على الصنعة المحكمة والتكلف المرهق وتوفير القيم اللفظية والتوازن الموسيقي ولو أدى ذلك إلى هدر المعنى والافتئات على الفكرة. فهو ضفيرة منسقة الألفاظ الموسيقية المجلجلة، أو قطعة من الفسيفساء أبدعتها يد فنان صناع، أو هو قوالب جاهزة يلبسها فكرة ويلقيها على كل موضوع دون أن يحاول الخروج على النسق المعتاد أو السنة المقررة، ودون أن يعنى بتحوير القالب وتهذيبه بحيث يلائم الشكل المطلوب".

وأما **إبراهيم عبد القادر المازني** "فهو يبدأ مقالاته أحيانا ببعض الخواطر العابرة أو الأفكار التافهة ثم ينتقل إلى الجد، ولكن بطريقته الخاصة، وهو يخدع القارئ عن نفسه ويوقعه في حبائله بسهولة ويسر حتى يظن أنه أمام عابث لاه، لا عمل له إلا السخرية والضحك، ولكنه في الحقيقة بعيد الغور عميق القرار... إنه يخفي عنك جوهر الحقيقة، حقيقة النفس المتألمة الحزينة التي ترى أن خير وسيلة

لنسيان الألم هي مبادرته باللهو والعبث وعدم المبالاة، فمرحه مبطن بحزن دفين، ومن هنا نلمس هذا التناقض الخفي في آرائه وصوره".

وإبراهيم عبد القادر المازني كاتب متميز في أسلوبه، ولا سيما في سلاسة عباراته ويسرها إذ تقترب من لغة الناس في بساطتها وعذوبتها جميلة مأنوسة سائغة. ومن خصائص أسلوبه أنه يعكس روحه المرحة بل الروح المصرية الفكهة، فهو أبعد ما يكون في هذا المنحى عن أسلوب صديقه العقاد في طابع كتاباته الجاد، وأقرب ما يكون أيضا إلى سلفه الكاتب المبدع الجاحظ ولا سيما في سخريته اللاذعة وأسلوبه السلس، وكلا الأسلوبين من السهل الممتنع.

ومَيّ زيادة "تمتاز أسلوبها بالتأنق في اختيار الألفاظ ذاتِ الجَرْس المؤثر والعبارات الأنيقة الرشيقة، والوضوح الذي ينفي كلّ لبس وإبهام، وهو ينم على عناية فائقة بالصقل والتهذيب واحتفال شديد بتوازن العبارات في موسيقا عذبة هادئة، وهي تحرص على تنسيق الجمل في وحدات مترادفة متساوقة.

وعباس محمود العقاد في طليعة كبار الكتاب العرب إبان القرن العشرين. وهو متعدد المواهب متنوع الجوانب، فهو كاتب أديب وناثر بليغ وناقد حصيف وشاعر مبدع، وهو في طليعة كتاب المقالة الأدبية. كان فكر العقاد يغلب على أدبه، ونثره أجود من شعره. وتتسم كتاباته بتعدد الموضوعات وكثرة المضامين، بفضل ثقافته الموسوعية، إذ كان قارئاً نهماً. وامتازت كتاباته بالوضوح مع العمق، وإذا كان أسلوبه لا يهزنا بجماله إلا أنه يرضينا بغنى أفكاره وطرافة آرائه.

وجيران خليل جبران كاتب عربي بارز في مقدمة أدباء المهجر . إنه أديب مبدع، وفي الوقت نفسه فنان مصور رسام، وشاعر رومانسي حالم. أسلوبه يعج بالصور المجنحة والخيال المحلق، تنطوي كتاباته على مسة روحانية محببة ونزعة متمردة. أسلوبه يشف عن ذاته وينطبق عليه إلى حد كبير العبارة النقدية السائرة "الأسلوب هو الإنسان".

ومحمد كرد علي علاّمة سوري من دمشق، مؤسس المجمع العلمي العربي، وهو المجمع اللغوي الأول في البلاد العربية، إذ تأسس سنة ١٩٢٠ . عمل في تحقيق العديد من كتب التراث، ومؤلفاته كثيرة قيمة، منها خطط الشام، غرائب الغرب، أمراء البيان، رسائل البلغاء، كنوز الأجداد، يمتاز أسلوبه بالفصاحة والبالغة وينطوي على سمات كبار الناثرين العباسيين، ويغلب على بعض كتاباته الطابع الانفعالي أو الحدة، على نحو يشابه كتابات أبي حيان التوحيدي.



نماذج نثرية

لأعلام كتاب العصر الحديث



البائســـات

مصطفى لطفي المنفلوطي

(١٨٧٦ - ١٩٢٤)

".. إن المرأة العربية شقية بائسة، ولا سبب لشقائها وبؤسها إلا جهلها وضعف مداركها. متى بلغت الفتاة سن الزواج- سواء أكان على تقدير الطبيعة، أو على تقدير أولئك الجهلاء- استثقل أهلها ظلها، وبرموا بها، وحاسبوها على المضغة والجرعة، والقومة والقعدة. ورأوا أنها عالة عليهم، وأن لاحقّ لها في العيش في منزل لا يستفيد من عملها شيئا وودّوا لو طلع عليهم وجه الخاطب، أي خاطب كان، يحمل في جبينه آية البشرى بالخلاص منها.

فان كانت ذات جمال أو مال فقد استوثقت لنفسها وأمنت آلام الهجر، وفظائع التطليق. وإلا فهي تقاسي- كل صباح ومساء في الحصول على الحسن المجلوب المصنوع- آلاما جثمانية تطفئ نور شبيبتها، وتذبل زهرة حياتها، وتلاقي في سبيل مصانعة الزوج ومداراته ما يجعل أخلاقها مملوءة بالكذب والكيد والخبث والرياء، وهي- فوق كل ذلك- تنتظر من فم زوجها في كل ساعة كلمة الطلاق، كما ينتظر القاتل من فم قاضيه كلمة الإعدام. ."

البنفسجة الطموح

جبران خليل جبران

(١٨٨٣-١٩٣١)

من قطعه الرمزية قصة بنفسجة كانت تعيش متواضعة. لكنها أبت هذه الحياة الساكنة، فتاقت نفسها إلى أن تكون وردة عالية، فصارت. ولكن عاصفة سريعة هبت على الحديقة، فقضت على الورد، وأبقت على البنفسج وأمثاله لالتصاقه، بالأرض. . . تتقشّع العاصفة. . ووردتنا ذابلة هامدة. . . تسخر منها طائفة البنفسج. . . ولكنّ الشاعر ينطق "بنفسجته الطموح" بهذه الكلمات التي تلخص غاية الحياة. . .

قال جبران:

((. . .عندئذ ارتعشت الوردة المحتضرة، واستجمعت قواها الخائرة، وبصوت متقطع قالت: ألا فاسمعنّ أيتها الجاهلات المقتنعات الخائفات من العواصف والإعصار: لقد كنت، بالأمس، مثلكن أجلس بين أوراقي الخضراء مكتفية بما قسم لي. وقد كان الاكتفاء حاجزا منيعا يفصلني عن زوابع الحياة وأهوائها، ويجعل كياني محدودا بما فيه من السلامة، ومتناهيا بما يساوره من الراحة والطمأنينة. ولقد كان بإمكاني أن أعيش نظيركن ملتصقة بالتراب حتى يغمرني الشتاء بثلوجه وأذهب كمن قبلي إلى سكينة الموت والعدم، قبل أن أعرف من أسرار الوجود ومخبآته غير ما عرفته طائفة البنفسج على سطح الأرض.)) لقد كان بإمكاني الانصراف عن المطامع، والزهد في الأمور التي تعلو بطبيعتها عن طبيعتي ولكني أصغيت في سكينة الليل، فسمعت العالم الأعلى يقول لهذا العالم:

((إنما القصد من الوجود، الطموح إلى ما وراء الوجود)) فتمردت نفسي على نفسي، وهام وجداني بمقام يعلو عن وجداني. ومازلت أتمرد على ذاتي، وأتشوق إلى ما ليس لي، حتى انقلب تمرّدي إلى قوة فعالة. واستحال شوقي إلى ارادة مبدعة، فطلبت إلى الطبيعة–وما الطبيعة سوى مظاهر خارجية لأحلامنا الخفية–أن تحولني إلى وردة، ففعلت. وطالما غيرت الطبيعة صورها ورسومها بأصابع الميل والتشويق.

وسكتت الوردة هنيهة، ثم زادت بلهجة مفعمة بالفخر والتفوّق: "لقد عشت ساعة كوردة، لقد عشت ساعة كملِكة، لقد نظرت إلى الكون من وراء عيون الورود...".

ثم لوت عنقها، وبصوت يكاد يكون لهاثا قالت: "أنا أموت الآن. أموت وفي نفسي ما لم تكنّه نفس بنفسجة من قبلي. أموت وأنا عالمة بما وراء المحيط المحدود الذي ولدت فيه. وهذا هو القصد من الحياة، هذا هو الجوهر الكائن وراء الأيام والليالي"..)).

جبران

قشور العلم

محمد كرد علي

(١٨٧٦ - ١٩٥٣)

قال محمد كرد علي علاّمة دمشق منددا بظاهرة التحلل لدى بعض الجيل الذي بهرته أضواء الحضارة الغربية فأعشت عيونه عن رؤية الحقائق:

((..ونشأت ناشئة لم تدر من العلم الحقيقي غير قشوره، شربت مصة من مورده ظنتها غاية ما يروى به المرتوون، وراحت تعد المروق غاية النور، والإزراء على النبوات من آيات الحكماء، والطعن في الشرائع من عمل الجهابذة التحارير، وإنكار القديم مهما كان نفعه، والتعلق بالحديث مهما كان قائله.. من دواعي النهوض والاستنارة.

إن من العقل ألا ينبذ ذلك القديم، بل يرجع فيه إلى الأصل القليل ويؤخذ النافع منه، ويترك ماعدا ذلك من تخريف المخرفين وضلالات المبتدعين".

وقال محمد كرد علي :

((.. العرب لم يخلفوا آثاراً عظيمة كأهرام الفراعنة، ولا قلاعا ولا طرقا وهياكل من النوع الذي خلفه الرومان. ذلك لأن شريعتهم حظرت السخرة، وما أباحت إشقاء إنسان لسعادة غيره. والرقيق الذي أقام بيده معظم ما نراه من مصانع الأمم البائدة كان يعامل في الإسلام معاملة الحر برحمة وشفقة. ومن لا يقيس الأمور بمقياس الماديات لا يتحرج من الاعتراف بأن العرب تجافوا كل التجافي عن إرهاق أحد، فكانت مدنيتهم شعبية ديمقراطية، بعيدة عن منازع الزعامات الأرستقراطية..)).

حرية المرأة المسلمة

باحثة البادية – (ملك حفني ناصف)

(١٨٨٦ – ١٩١٦)

قال الكاتب والمفكر لطفي السيد يتحدث عن باحثة البادية في مقدمته لكتابها "النسائيات" "قاعدة بحثها في تحرير المرأة قاعدة الاعتدال، ورائدها في ذلك الشرع الإسلامي"

قالت الكاتبة ملك حفني ناصف التي لقبت نفسها باحثة البادية في كتابها "النسائيات"(*) :"ألا فلينتبه الرجال وليتقوا الله في نسائهم، وليعلموا أن التقوى مطلوبة في السر والعلن، وأن الله يرى... يا قوم تداركوا الأمر وسنوا سنة صالحة لأبنائكم وبناتكم من بعدكم، يكن لكم آخرها إلى يوم الدين، و لله عاقبة الأمور".

وقالت:

" ما جعل الله لرجل من قلبين في جوفه، فكيف ورجالنا على هذا الاستبداد، يأملون صلاح الأمة وتربية أبنائها على حب الاستقلال والدستور؟ أما والله، لو أرانا رجالنا عناية واحتراماً لكنا لهم كما يحبون. فما نحن إلا مرآة تنعكس علينا صورهم، فإذا أرادوا إصلاحنا، فليصلحوا هم من أنفسهم. وإلا فلينظروا ماذا هم فاعلون"

"النسائيات"

(*) هي ملك بنت الأديب النهضوي حفني ناصف، كاتبة وشاعرة وخطيبة. كانت من أشهر فضليات المسلمات في عصرها. تعلمت في مدارس القاهرة ونالت شهادة عالية، وأحسنت الفرنسية والإنكليزية. وعملت في التدريس. كتاباتها معظمها مقالات كانت تنشرها في صحيفة "الجريدة" ويغلب عليها الطابع الاجتماعي، وقد جمعت شطراً منها في كتاب سمته "النسائيات". ألفت الأديبة مي زيادة كتاباً عنها عنوانه "باحثة البادية".

شركة الإنسانية

مخائيل نعيمة

(١٨٨٩-١٩٨٤)

ومخائيل نعيمة كاتب معاصر، وأديب مفكر، ولد في "بسكنتا" بجبل لبنان، وتلقى دروسه الأولى فيها وفي "الناصرة" بفلسطين ثم أنهى دراسته في روسيا وأمريكا، وكان من أبرز أعضاء "الرابطة القلمية" في المهجر. وهو يعدّ من الطبقة الأولى في النقد الدقيق، والشعر الغنائي الرفيع، والنزعة الإنسانية الرحيبة، ينطوي نثره على روح صوفية ونزعة تأملية.

له عدة مؤلفات أدبية وفكرية منها: الغربال، والبيادر، وكرم على درب، والنور والديجور، وزاد المعاد، وسبعون، ومرداد. . . والنص التالي مستمد من خطبة ألقاها بعنوان: "شركة الإنسانية".

((. . ألا وسّعوا أبواب أرواحكم كيلا يظل أحد خارجا: فإن رأيتم أعمى، وكنتم مبصرين، فاعلموا أنكم عميان مثله ما لم تعيروه من بصركم بصرا، فما دامت طريقه مظلمة فطريقكم مظلمة، لأن طريقه وطريقكم واحد.

وإن لقيتم مُقعداً، وكانت لكم قوة تسابق الريح، فاعلموا أنكم مقعدون مثله ما لم تعطوه من سرعتكم جناحا، لأن محجّتكم واحدة، ولن تدركوا محجّتكم حتى يدرك محجّته.

ولا تبغضوا كل ما في الناس من ضعف وإثم: لا تبغضوا الشرير، وأبغضوا

الشر. لأنكم إن أبغضتم الشرير أصبحتم أشرار مثلـه. أمـا إذا أبغضتـم الشـر فقـد تقتلونه وتهتدون إلى الخير.

لا تكرهوا الظالم واكرهوا الظلم.، لأنكم إن كرهتم الظالم كنتم الظـالمين مثله. وإن أحببتموه عرفتم العدل ورددتم الظالم إليه.

ولا تهربوا من الجاهل، واهربـوا مـن الجهـل، لأنكـم عندمـا تهربـون مـن الجاهل لا تهربون إلا من أنفسكم. أما هربكم من الجهل فهو اقتراب من المعرفة.

قبل أن تفتشوا عن فيلسوف أو شاعر، فتشوا عن رجـل صـالح. وقبـل أن تطلبوا واعظين بالحق، فتشوا عن رجل يحيا حياة الحق. وقبل أن تطلبوا من يرسـم لكم الجمال بالكلام والألوان، اطلبوا رجـلا يرسـم الجمـال بأعمالـه مـن يـوم إلى يوم، نحن في حاجة إلى مثال جميل، أكثر منّا إلى رسوم جميلة.

إني رأيت الناس كالأزهار الشائكة: إن أنت جئتها مغتصبا أدمتـك، وإن جئتها كالنحلة حاملاً إليها سلام الله ومحبة رفيقاتها وأخواتها، فتحت لك قلوبها وأعطتك كل ما فيها من حلاوة.

فاحملوا معي سلام الله للناس، ومحبة الناس للناس)).

من كتاب "زاد المعاد"

ضحك

أحمد أمين

(١٨٨٦-١٩٥٧)

"ما أحوجني إلى ضحكة تخرج من أعماق صدري فيدوي بها جويّ! ضحكة حية صافية عالية، ليست من جنس التبسّم، ولا من قبيل السخرية والاستهزاء، ولا ضحكة صفراء لا تعبّر عما في القلب، وأنا أريدها ضحكة أمسك منها صدري، وأفحص منها الأرض برجلي، ضحكة تملأ شدقي وتبدي ناجذي وتفرّج كربي، وتكشف همّي.

ولكن لِم خصّت الطبيعة الإنسان بالضحك؟ السبب بسيط جداً. فالطبيعة لم تحمّل حيوانا آخر من الهموم ما حمّلته الإنسان. إن الطبيعة عودتنا أن تجعل لكل شدة فرجا، فلما رأت الإنسان يكثر الهموم ويخلق لنفسه المشكلات والمتاعب التي لا حل لها، أوجدت لذلك علاجا، فكان الضحك.

والطبيعة ليست مسرفة في هذا المنح،فلما لم تجد للحيوانات كلها هموما لم تضحكها،ولما وجدت الإنسان هو المهموم المغموم،جعلته وحده هو الحيوان الضاحك. فانفجار الإنسان بضحكة يُجري في عروقه الدم ولذلك يحمر وجهه، وتنتفخ عروقه، وفوق هذا كله فللضحكة فعل سحري في شفاء النفس، وكشف الغم، وإعادة الحياة والنشاط للروح والبدن، وإعداد الإنسان لأن يستقبل الحياة ومتاعبها بالبِشر والترحاب.

والضحك بلسم الهموم ومرهم الأحزان، وله طريقة عجيبة يستطيع بها أن يحمل عنك الأثقال، ويحط عنك الصعاب، ويفك منك الأغلال -ولو إلى حين- حتى يقوى ظهرك على النهوض بها، وتشتد سواعدك لحملها."

من كتاب "فيض الخاطر"

أنقد أم حسد ؟

مارون عبود

(١٨٨٦- ١٩٦٤)

أديب عربي من لبنان، وهو في الدرجة الأولى ناقد فذّ ذو منحى جديد في معالجة الأدب العربي وإلقاء الأضواء عليه. عمل في الصحافة والتدريس، ومارس التأليف في الأدب والبحث والنقد دون أن يفقد طابعه الشخصي في كل ما كتب، فكان نسيج وحده بين أدباء العربية المعاصرين، جاحظي الأسلوب، له عين صائغ، وأذن موسيقي، وحسّ شاعر.

له مؤلفات نقدية كثيرة ترجم بعضها إلى عدة لغات أجنبية، منها: جدد وقدماء، مجددون ومجترّون، على المحكّ.. ومن الكتاب الأخير اخترنا النص التالي، من كلمة افتتح بها كتابه، وعنوانها:

((الويل للناقد في أمة لم يألف أدباؤها إلا قرابين المدح ونذور الثناء، يطرحها المؤمنون على أقدام تلك الآلهة، ثم حسبهم الرضا والشفاعة..

والذي لفّه ضباب الند والبخور بإزار حجبه عن الأبصار، حتى تنكرت سحنته وأصبح شبحاً مقدساً، ويؤذيه النقد، ويذيبه التحليل.

ومن لم يبرح هياكل التقريظ الموصدة النوافذ، يضره القعود بالمروحة. ومن لم يتعود النظر إلى شمس الحقيقة يتململ إذا فجأه نورها، ماذا نفعل لأصحابنا ليألفوا تقلبات الأنواء واكفهرار الأجواء."

إذا كتب أحدهم مقالاً لم يرق لك فالويل لك إذا جهرت بعقيدتك، فديوان تفتيشهم يؤذيك، وإذا أسمعوك قصيدة و لم تكبّر عند كل بيت فأنت حسود . وإذا لم تصفق لكل شطر فأنت لئيم خبيث . أما إذا نقدت فأنت كافر بالعباقرة، تتهاون بنوابغ الأمة)).

((على المحك))

انتصـــار

طه حسين

(١٨٨٩-١٩٧٣)

"قال الطالب لأستاذه الشيخ: ما الذي يعجب الناس قول المتنبي:

وإذا ما خلا الجبان بأرض

طلب الطعن وحده والنزالا

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى: يعجبهم منه يا بني أنه يعرض صورة رائعة في دقتها وصدقها وإيجازها لحقيقة إنسانية خالدة، وهي أن شجاعة كثير من الشجعان، وانتصار كثير من المنتصرين، وتفوق كثير من المتفوقين ليست إلا تكبراً وغرورا. فإذا جاء الخوف قلّ الشجاع وندر الانتصار، وأصبح التفوق أمنية لا تنال الا في عسر شديد."

من كتاب "جنة الشوك"

نقـــد

"قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ: أيّ قرّائك أحبّ إليك؟

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى: هذا الذي يقرأ مخلصاً، وينقد ناصحاً، ويعلن الرأي صريحاً، لا يصانع فيه، ولا يتلوى به.

قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ: ومن لك بالقارئ الذي تجمع له هذه الخصال؟

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى: هبه إحدى المنى التي يقول فيها الشاعر القديم:

مُنى، إن تكن حقا، تكن أحسنَ المنى

وإلا، فقد عشنا بها زمنا رغدا

من كتاب: "جنة الشوك"

ولـــدي . . . رجـــاء

أحمد حسن الزيات

يا قارئي أنت صديقي فدعني أرق على يديك هذه العـبرات الباقيـة! هـذا ولدي كما ترى، رزقته على حال عابسة كاليأس، وكهولة يائسة كـالهرم وحيـاة باردة كالموت، فأشرق في نفسي إشراق الأمل، وأورق في عـودي ايـراق الربيـع، وولد في حياتي العقيمة معاني الجدة والاستمرار والخلود!

كنت في طريق الحيـاة كالشـارد الهيمـان، أنشُـد الراحـة ولا احـد الظـل، وأفيض المحبة ولا أجد الحبيب، وألبس الناس ولا أجد الأنـس وأكسـب المـال ولا أجد السعادة، وأعالج العيش ولا أدرك الغاية. كنت كـالصوت الأصـم لا يرجعـه صدى، وكالروح الحائر لا يقره هدى، وكالمعنى المبهـم لا يحدده خـاطر. كنـت كالآلة تنحتها آلة واستهلكها عمل فهـي تخدم غيرهـا بالتسـخير، وتميـت نفسـها بـالدءوب، ولا تحفـظ نوعهـا بـالولادة. فكـان يصلـني بالمـاضي أبـي، ويمسـكني بالحاضر أجلي، ثم لا يربطني بالمستقبل رابط من أمل أو ولد. فلمـا جـاء (رجـاء) وجدتني أولد فيه من جديد. فأنا انظر إلى الدنيا بعين الخيـال، وأبسـم إلى الوجـود بثغر الأطفال، وأضطرب في الحياة اضطراب الحي الكامل، يدفعه من ورائه طمـع، ويجذبه من أمامه طموح! شعرت بالدم الحار يتدفق نشـيطا في جسـمي، وبـالأمل القوى ينبعث جديدا في نفسي، وبالمرح الفتي لاهيا في حيـاتي، وبـالعيش الكئيـب تتراقص على حواشيه الخضر المنى! فأنا ألعب مع رجاء بلعبه، واتحـدث إلى رجـاء بلغته، وأتبع عقلي هوى رجاء فأدخل معه في كل ملهى دخول البراءة، وأطـير بـه في كل روض طيران الفراشة. . .

شغل رجاء فراغي كله، وملأ وجودي كله، حتى أصبح هو شغلي ووجودي! فهو صغيرا أنا، وأنا كبيرا هو. يأكل فأشبع، ويشرب فأرتوي ، وينام فأستريح، ويحلم فتسبح روحي وروحه في إشراق سماوي من الغبطة لا يوصف ولا يحد.

ما هذا الضياء الذي يشع في نظراتي؟ ما هذا الرجاء الذي يشيع في بسماتي؟ ما هذا الرضا الذي يغمر نفسي؟ ما هذا النعيم الذي يملأ شعوري؟ ذلك كله انعكاس حياة على حياة، وتدفق روح في روح، وتأثير ولد في والد؟

ثم انقضت تلك السنون الأربع، فصوّحت الواحة وأوحش القفر، وانطفأت الومضة وأغطش الليل، وتبدد الحلم وتجهم الواقع، وأخفق الطب ومات الرجاء!

يا جبار السماوات والأرض رحماك! أفي مثل خفقة الوسنان تبدل الدنيا غير الدنيا فيعود النعيم شقاء والملاء خلاء والأمل ذكرى؟ أفي مثل تحية العجلان يصمت الروض الغرد، ويسكن البيت اللاعب، ويقبح الوجود الجميل؟

حنانيك يا لطيف! ما هذا اللهيب الغريب الذي يهب على غشاء الصدر ومراق البطن فيرمض الحشا ويذيب لفائف القلب؟ اللهم هذا القضاء فأين اللطف؟ وهذا البلاء فأين الصبر؟ وهذا العدل فأين الرحمة؟

والهف نفسي عليه ساعة أخذته غصة الموت، وأدركته شهقة الروح، فصاح بملء فمه الجميل: (بابا! بابا) كأنما ظن أباه يدفع عنه ما لا يدفع عن نفسه!

لنا الله من قبلك ومن بعدك يا رجاء. .

مقتطفات من مجلة "الرسالة"

الفروسيـــة

إبراهيم المازني

(١٨٩٠ - ١٩٤٩)

"دعينا مرة -أنا وطائفة من الإخوان- إلى قضاء يومين في ضيعة أحدهـم، وكانت قرية من إحدى الضواحي، فركبنا القطار ملبين الدعوة. وهناك في المحطة وجدنا طائفة شتى من الخيل والبغـال والحمير، فتوهمـت في أول الأمـر أن هنـاك سوقاً للدواب أو معرضاً لها، ثم علمت أنها لركوبنا.

فاخترت من بينها حماراً صغيراً وهممت بامتطائه، ولكن صاحب الضيعـة وداعينا عز عليه أن يركب (المازني) حماراً، وجـاءني بجـواد أصيـل، وأقسـم علـيّ لأركبنّه. فاستحييت أن أقول لـه إني أخـاف ركوبـه، وأنـه لا عهـد لي بـالخيل، ودنوت من بعض الخدم وهمست في أذنه هذا السؤال:

"قل لي. كيف نَركب هذا الحصان".

فتأملني ملياً، ثم قال، وعلى فمه طيف ابتسامة:

"على ذيله!".

قلت "على ماذا؟".

قال "على ذيله".

وأشاح عني بوجهه. فذهبت إلى الجواد وأدرت عينيّ في ذيله، ثم هـززت رأسي وعدت إلى الخادم أسأله:

"ألا تظن يا صاحبي أن الأحزم أن أمتطيه من العنق، لأستطيع عند الحاجـة أن أطوقه بذراعي؟".

فلم يزد الرجل على أن قال "ربما". وانصرف عني إلى سواي، وكنا جميعاً في هرْج ومرجْ، نصيح ونضحك، وكان لابد أن أفعل شيئاً، فناديت مُضيفنا وقلت له:

"أريد سلماً"

قال في دهشة: " سلماً؟ ما حاجتك إليه؟".

قلت "حاجتي إليه أني أريد أن أصعد إلى ظهر هذا المحلي يا صاحبي".

فضحك وقال "أنا أساعدك"، ودفعني على ظهر الجواد دفعة خيّل إلي أنها ستلقيني على الأرض من الناحية الأخرى.

وسرنا مسافة على مهل، ثم وخَز أحدُنا دابته، فمضت تعدو. واستحثّ آخر مطيتَه، وانطلق بها وراءه. واقترب مني ثالث وأهوى على جوادي بعصا معه، فوثب الجواد وراح يسابق الريح -أو هكذا خيل إليّ- وأنا أعلو وأهبط فوقه، حتى أحسست أن أمعائي ستتقطع، ورحت أتلمّس بيدي شيئاً أمسكه وأتعلق به، فيُفلِتُ من قبضتي كلُّ ما تصل إليه، فارتميت على عنقه وطوقتُها، وجعلت أنادي مَن حولي وأناشدهم الذمةَ والضمير والمروءة أن يقفوا هذا الشيطانَ. وأدرك أحد إخواني العطفُ عليّ، فصاح بي: "ولكن كيف نقفُه ونحن راكبون؟".

فغاظني منه هذا البَلَهُ، و لم يَفُتني ما في الموقف من فكاهة، على الرغم من الألم الذي أعانيه، ومما أتوقعه إذا ظل الجواد يركض بي، فقلت له: "يا أبله، انزل واقبض على ذيل حصاني وشده".

وكان أحد الخدم قد أدركني وأمسك باللجام وردّ الجواد، فما أسرعَ ما انحدرت عنه، وكأنما أعجبتني جلستي على الأرض، فأخرجت سيجارة وأشعلتها وذهبت أدخن، وجاءني مضيفنا على أتانه فسألني:

"أتنوي أن تقعد هنا إلى الأبد؟"

فأغضيت عن سؤاله وقلت:

"إني بحاجة إلى الشعور بثبات الأرض بعد كل هذا التقلقل وتلك الزعزعة".

قال: "ولكنك لا تستطيع أن تظل جالساً هكذا. إن أمامنا سيرَ ساعة".

قلت: "سألحق بكم إذن، أو أرجعُ إذا كان لابد من ركوب هذا الزلزال".

قال: "ولكن لا يليق أن تركب حماراً".

قلت: وقد صار في وسعي أن أضحك -"في وسعك أن تعلّق ورقة تكتب فيها أنه جواد مطهّم".

قال: "لا تمزح، قم اركب حماري هذا".

قلت: "إذا كان الحمار عالياً فما الفرق بينه وبين الجواد؟".

قال: بلهجة اليائس أو المنتقم: "إذن خذ هذا".

وأشار إلى جحش قميء مَهين يركبه خادم، لا سرجَ عليه ولا لجام له، فقمت إليه وامتطيته بوثبة واحدة وبلا معين.

واعترضتنا قناة عريضة عليها ألواح مثبّتة تقوم مقام الجسر، وبين الألواح

والماء تحتَها، مترٍ على الأقل. فلما توسطها الجحشُ بدا لـه أن يقـف، وراقـه منظرُ الماء: فأجال فيه عينيه برهة، ثم خطا إلى حافة الجسر –و لم يكن له حـاجز– ومـد عنقه إلى الماء، فظننت أنه قصير النظر وأنـه يفعل ذلـك ليكـون أقـدرَ علـى رؤيـة خياله في الماء واجتلاء طلعته البهية في صقاله، ولكنهم قالوا لي أنـه كـان يريـد أن يشرب. فنزلت عنه وقلت لـه "يـا عزيـزي إن مـن دواعـي أسـفي إنـه مضطـر أن أتركك إلى الماء وحدك. فإن ثيابي يفسدها المـاء، وهـي غاليـة إذا كـانت حيـاتي رخيصة".

ولكنه بعد أن فكر قليلاً غير رأيه، إما لأن الصورة التي طالعته في صفحـة الماء كانت مضطربة مشوهة، وعجز الماء عن أداء ما فيهـا مـن جمـال وروعـة، أو لاعتبارات حمارية أخرى لم يكاشفني بها. فأدار وجهـه ومضـى غـيرَ ملتفـت إلي، غير أني لحقت به بعد أن اجتاز الجسر، وقلت له " تعال لا تهرب مني يا صاحبي" وكنت على ظهره قبل أن يتمكن من الاعتراض أو الاحتجاج أو الإفلات.

ويطول بنا الكلامُ إذا أردت أن أصف كلّ ما أمتعني بـه مـن الفكاهـات العملية، فقد كان فيه عناد وصلف، وكان يأبى أن يتوسط الطريق، ولا يرضيه إلا أن يَحُكَ جنبه في كل ما يلقاه من شـجر أو عربـة أو حـائط، وكـان ربمـا وقـف وغرس رجليه في الأرض، ونام.. وتعودت منه ذلـك، وفطنـت إلى أنـه ذو مـزاج مستقل، فكنت أتركه واقفـاً حتـى ينتبـهَ مـن هـذه الإغفـاءات، أو يعـودَ إليّ مـن سبحات عقله السقراطية، فنستأنف المسير.

وحسْبي وحسبُ القراء أن أقول لهـم إنـي أسـفت علـى فراقـه لّما انتهـت الرحلة، وتمنيت لو أن صحبتنا كانت أطول."

"صندوق الدنيا"

أعطوني خيمة عربية

يوسف أسعد غانم

كتب هذا الأديب من مهجره النائي في البرازيل، إلى مجلة "القلم الجديد" الأردنية، مقالة يصور فيها الحياة التي يعيشها العرب المهاجرون، ولاسيما الأدباء، وهي ذات أسلوب سهل عذب شأن معظم كتابات أدباء المهجر. وهذه الأسطر نفثة مريرة وزفرة حرى تشف بصدق وقوة عما يعتلج في نفوس أبنائنا المغتربين فيما وراء البحار القصية:

"لقد سلخ القدَرُ ستاً وعشرين سنة من عمري طارت هباء على الشواطئ الجميلة، التي وقفتُ على رمالها وصخورها مدى ستة وعشرين عاماً، أرقب السفن العابرة إلى الشرق إلى موطن الله، وكلما مرت سفينةٌ، ألوح لها بيدي، وأصرخ بملء فمي، فكانت الريح تقصيها عني، ويرتد صراخي إلى حلقي، حتى تحول صدري إلى كهف تتجاوبُ فيه أصداء ندائي وصراخي.

كيفما أدرتُ عيني في سماء المهجر الكريم المضياف، تجلت لي خيمة عربية نُصِبَت فوق ديارٍ أعجمية سِحنةً ولساناً.

ولو تبخر عمري كله قصيراً في أي صعيد عربي، لحمدت الله على حياة قصيرة عريضة في دنيا يقيم الله في قلوب أبنائها، ويقيم الشيطان في قلوب مغتصبيها. فصواعقُ بلادي هي ورود ترشقني بها سماء بلادي.

لقد تعبت في الغَرب حتى ملني التعب.... خذوا السيارة والطيارة

وأعطوني جملاً وحصاناً، خذوا الدنيا الغربية، أرضاً وبحراً وسماء، وأعطوني خيمة عربية أنصبها على إحدى روابي وطني لبنان على ضفاف بردى....على شواطئ الرافدين، في أرياض عُمان..... في صحراء السعودية.... في مجاهل اليمن... في سفح الأهرام.... في واحات ليبيا.

أعطوني خيمة عربية لأضعها في كفة، وأضع الدنيا في كفة، وأنا الرابح"...

مجلة "القلم الجديد"

المبحث الثاني

الفن المسرحي

النشأة والهوية

تطور البناء الفني للمسرحية

المسرح العربي

الدكتور محمد نجيب التلاوي



النشـأة – الهويـة

في البدء كانت الكلمة، ومن الكلمة كانت لغة الإنسان الأول عاجزة عن استيعاب انفعالاته وأحاسيسه، وكانت المفردات المحدودة قد اكتفت بالتعبير عن الممارسات الحياتية، والأشياء الحسية، ومن ثم كان الإنسان الأول في حاجة إلى وسيلة مساعدة للتعبير عن أحاسيسه وانفعالاته، فكان التعبير بالحركة هو الأقدر على امتصاص الانفعالات والأحاسيس والتعبير عنها. وعرف الإنسان البدائي الرقص التعبيري (تعبير بالحركة) ليعبر به عن فرحه وعن خوفه بوسيلة واحدة هي الرقص التعبيري المصحوب بأصوات.. ومع الرقص التعبيري كانت بداية المحاكاة للطبيعة التي تتحرك من حوله، فا لأغصان تهتز، وموج البحر يتلاحق في حركة سرمدية.. والحيوانات تتحرك وتتشاجر من أجل البقاء... .

إذن فالتعبير بالرقص التعبيري قد نشأ بدوافع ذاتية، ولضرورات اجتماعية، مفرحة أو محزنة، شعبية كانت أو قبلية... ثم انتقل الرقص التعبيري إلى داخل المعابد ليصبح جزءاً من الطقوس الدينية للأديان الوثنية–قديماً–.

فن المسرح والبداية الدينية :

يبدأ الباحثون التأريخ لفن المسرح من داخل المعابد الإغريقية والمصرية القديمة ثم المعابد الإنجليزية... وذلك بعدما استحوذ المعبد على التعبير الحركي

والرقص التعبيري.

عند الإغريق كان الاستقرار مع مظاهر الطبيعة المتنوعة قد أدى إلى التفكير... ومن ثم إلى القناعة بوجود قوى خفية تسمّت في آلهة كإله النماء (باخوس)، وإله الإخصاب والكروم (ديونوسوس)... والاحتفال الديني بالإلهين كان بالرقص التعبيري والأغاني... ومن الاحتفالين ولدت التراجيديا والكوميديا عند الإغريق... وكانت العناية الكبرى الاحتفال بالإله (ديونوسوس) واستتبع ذلك عناية الإغريق بالمأساة.. وكانت الأغاني مصحوبة بناي حزين... وظهرت (الجوقة) مع الشاعر المنشد، وارتدت الفرقة جلود الماعز لتعبر عن المظهر الساتوري(أتباع الآلهة)، ولذلك كانت كلمة تراجيديا مركبة في الأصل تركيباً مزجياً من كلمتي (أغنية-جدي)... وكان الشاعر نفسه ممثلاً، وقد أفسح الشاعر آريون Arion للجوقة مكاناً... وبدأت الطقوس الدينية ملتحمة مع الطقوس المسرحية داخل المعبد الإغريقي.

وعند المصريين القدماء ذكر (هيردوت) أن للمصريين القدماء طقوسهم الدينية الممسرحة، وذكر (هيردوت) التشابه بين المسرح الإغريقي والمسرح الفرعوني... ثم كانت الاكتشافات الحديثة على يد (كونتز ١٩٢٢ ثم سليم حسن ١٩٢٧ ثم كورت ١٩٢٨) قد أكدت ما ذكره المؤرخ (هيردوت) وعثروا على نصوص مسرحية دارت أحداثها حول أسطورة (إيزيس وأوزوريس وحورس وست) وكانت تمثل كطقس ديني... .إلاّ أن المسرح الفرعوني ظل حبيس المعابد، بينما انطلق المسرح الإغريقي خارج المعابد فحقق تواصلاً جماهيرياً، وتطوراً فنياً.

وعند المسيحيين في إنجلترا في العصور الوسطى انتبهت الكنيسة إلى الدور المهم الذي يمكن أن يلعبه المسرح لخدمة الدين...، والكاثوليك قد عنوا بالموسيقى والغناء والملابس الزاهية.. ثم مثلوا للأميين القصص الدينية باللاتينية ثم بالإنكليزية وسرّبوا بعض الأفكار والمبادئ الدينية إلى النصوص الممثلة.

وفي القرن العاشر أدخلت الكنيسة الأوربية مشاهد تمثيلية على قداس عيد الفصح وكان ذلك إيذاناً بوجود المسرحية الطقسية **Litugical** ثم مسرحية الأسرار **Mystery** ثم مسرحيات المعجزات **Miracles** .. وكان الهواة يؤدون هذه المسرحيات، ويقتبسون مادتها من الأناجيل..

ولكن فن المسرح لم يشهد تطوراً فنياً حقيقياً إلاّ بعد أن قُدر له الخروج من دور العبادة، لذلك تطور المسرح الإغريقي بينما اختنق المسرح الفرعوني، وإذا كان للعبادة دورها التمهيدي لتنسيق الأداء المسرحي بقوانينه الكلاسية، إلاّ أنها أثرت على جمود المسرح الكلاسي وتسببت في النزعة الخطابية المباشرة لتوصيل المعاني الوعظية المقصودة.

ونلاحظ أن التراجيديا الإغريقية بدأت في التطور عندما تخففت تدريجياً من تعلق موضوعاتها بالآلهة، واعتماد موضوعاتها على الدور الإنساني لاسيما عند (يوربيدس ٤٠٨ –٤٠٥ ق.م) الذي عمق الدور الإنساني، وهمّش دور الآلهة، وعني بعاطفة الحب في مسرحياته التي بلغت المئة.

وفي إنكلترا بدأ المسرح الاستقلال عن رجال الدين عندما ابتعد عن دور العبادة واتخذ من ساحات قصور الأمراء والملوك والنبلاء مكاناً له، وإن كان قد تطور تطوراً ملحوظاً عندما أُنشيء أول مسرح مستقل عام ١٥٧٩ على مقربة

من لندن، وكان ذلك تمهيداً لظهور الاتباعيين فالإبداعيين.

وارتباط فن المسرح بالدين قد يفسر لنا بعض الأمور المسرحية لاسيما تلك القوانين الكلاسية الصارمة ممثلة في قانون الوحدات الثلاث، وكأنه أصبح جزءًا من الطقوس الدينية ففرض هيمنته على فن المسرح حتى القرن السادس عشر، ثم إن ارتباط المسرح بالدين يفسر لنا لماذا مُنع القتل وحُرمت أعمال العنف على خشبة المسرح، ثم يفسر لنا احترام المشاهدين للمسرح والتقلد بالثياب الرسمية وقلوبهم ملأى بالخشوع والاحترام.. لأنهم أولاً لم ينسوا أنهم في دور للعبادة.

ماهية المسرح وبدايته الإغريقية:

فن المسرح Theatre يشتمل على عناصر بنائية متنوعة كالنص المسرحي والمسرح والممثلين والمشاهدين والإخراج.. وحتى الإضاءة والديكور، ومن ثم فنحن في دراستنا هنا سنركز فقط على النص المسرحي وتطوره الفني.

والنص المسرحي "piece du theatre "عمل قصصي يعتمد على حكاية وشخوص في مكان وزمان، ويقوم على الصراع، ولكنه يختلف عن الأنواع القصصية الأخرى (قصة قصيرة، رواية...) بأنه يكتب بالحوار، ومن ثم فالمشاهد أو القارئ في مواجهة مباشرة مع المتحاورين بالمشاهدة أو في مدى تخيلنا في حالة القراءة. لكن الفنون القصصية الأخرى تعتمد على السرد فالروائي أو الراوي هو مانح الرواية، وهو المتحرك بأحداثها، ومن ثم فنسبة حضوره كبيرة، بينما نسبة حضور المسرحي في مسرحيته زهيدة أو منعدمة، لأن عرض الأحداث من خلال

الحوار يساعد على اختفائه.

وعندما نقول النص المسرحي فتفرض ثلاثة مصطلحات نفسها علينا (المأساة أو Tragedy ، الملهاة Comedy ، الدراما Drama أو الفعل والحدث). وأهمية هذه المصطلحات أنها ترصد جانباً تاريخياً لفن المسرح. فالإغريق قد بدأوا فن المسرح بالتمييز بين نوعين هما التراجيديا والكوميديا واستقل كل نوع بنصوصه و لم يخلطوا بينهما واستمر هذا الفصل حتى المدرسة الاتباعية الكلاسية (١٦٣٠ – ١٦٦٠) حيث عزّز (بوالو) هذا الفصل ونادى بضرورة الالتزام به في كتابه (فن الشعر L'art poetique) وهو الأمر الذي بدأه أرسطو في تنظيراته عن فن المسرح ثم كرره (هوراس) من بعده.

أما التراجيديا فهي المسرحية التي يعنى موضوعها بالمأساة، وقد عُني بها الإغريق عناية خاصة تفوق عنايتهم بالمسرحية الكوميدية حتى أن أرسطو في تنظيره أفاض في الحديث عن التراجيديا وقلّص حديثه عن الكوميديا، وكانت التراجيديا الإغريقية مرتبطة بشكل مباشر بطقوس عبادة الإله (ديونوسوس) والاحتفال به شتاءً حيث الحزن الشديد بسبب الجدب.

وذكر أرسطو أن المأساة "محاكاة فعل نبيل تام. لها طول معلوم. بلغة مزودة بألوان التزيين... وهذه المحاكاة تتم بواسطة شخوص يفعلون لا بواسطة الحكاية، والمأساة تثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات."

والحزن في المسرحية التراجيدية الإغريقية القديمة يمتاح مادته من صراع تقليدي بين الفعل الإنساني والقدر أو بين العاطفة والواجب، ولمزيد من الحزن

فإن الأبطال غالباً ما تربطهم صلة قرابة ليكون وقع المأساة أشد إيلاماً كما في (أوديب)...

وكانت المواجهة في الصراع قد بدأت بين الإنسان والآلهة بقدرتها القدرية، ثم جاء (سوفوكليس) فأضعف دور الآلهة ليجعل المواجهة بين إرادتين إنسانيتين وقد عزّز (يوربيدس) هذا الاتجاه فعمق الدور الإنساني وعني بعاطفة الحب.

والكوميديا جاءت في المرتبة الثانية من حيث الأهمية بعد التراجيديا عند الإغريق، لأن هذه الأهمية ارتبطت بشكل مباشر بالتقسيم الطبقي للمجتمع حيث إن التراجيديا عنيت بموضوعات الطبقات العليا المتميزة في المجتمع، بينما الملهاة عنيت في موضوعاتها بالنماذج الإنسانية الدنيا من عامة الشعب، وهذه النشأة الشعبية للملهاة أبعدتها عن أحضان المعابد والطقوس الدينية الوقورة، كما أن الطبقة العليا ترفّعت على المسرحيات الملهاوية، ويقال إن (أثينا) اعترفت رسمياً بالملهاة في وقت متأخر (٤٨٦ ق.م).

وكان (سوفكليس واسخيلوس ويوربيدس) هم فرسان التراجيديا الإغريقية، بينما انفرد (أرستوفانيس) بالملهاة، وتميز في هذا المجال بسخرياته من الطبقات الأرستقراطية، واستطاع أن يُسخر الملهاة ليفضح عيوب المجتمع فيما يقرب من أربع وأربعين مسرحية ملهاوية.

وجاء (بلوتس وترانس) من الرومان لإحياء الملاهي الإغريقية التي كتبها (أرستوفانيس)... وعند المدرسة الاتباعية في فرنسا أسهم (موليير) في تطوير

الملهاة بإبداعاته المتميزة. إلى أن جاءت المدرسة الإبداعية فنادت بإلغاء الحدود بين الأنواع، وجاءت المسرحيات بموضوعات قد اختلطت فيها التراجيديا بالكوميديا وكان ذلك إيذاناً بظهور ما عرف باصطلاح الدراما.

الدراما تشير إلى فن التعبير بالحركة المسرحية وقد ترجمها الأوربيون بـ Action ، وترجمناها نحن بالفعل أو الحدث. وشاع مصطلح (الدراما) في غيبة الحدود التي فصلت بين التراجيديا والكوميديا.

وعندنا نحن العرب قد عرفنا فن المسرح مع نهايات القرن التاسع عشر، ومن ثم لم تتردد (تراجيديا، كوميديا...) وإنما سمعنا كلمة (تشخيص) وبالتبعية (مشخصون ومشخصات) وقصدوا التمثيل والممثلين والممثلات، ثم ترددت كلمة (مرسح ومرسحي) وجاءت في مقدمة ترجمة الإلياذة للبستاني، ثم استقر العرب على كلمة (مسرح) في الوقت الذي حرص فيه أكثر المثقفين كطه حسين على ترديد (الشعر التمثيلي). وفي السنوات الأخيرة ردد المسرحيون (دراما) ليحقق هذا المصطلح العالمي شيوعاً وانتشاراً في لغتنا وفي أكثر اللغات العالمية.

تطور البناء الفني للمسرحية

أولاً: الإغريق والرومان:

كان لمثلث المسرح الإغريقي (اسخيلوس ،-سوفوكليس ، يوريبيدس) دورهم الفعّال في بناء فن المسرح من حيث الكم والكيف، حيث كتب سوفوكليس أكثر من مئة مسرحية، ويوريبيدس اقترب من المئة، وكان (اسخيلوس) قد اتخذ أول خطوة فنية عندما قلّل من دور الجوقة (الكورس) ورفع عدد الممثلين إلى ثلاثة وساهم بنحو سبعين مسرحية.

أما (سوفوكليس) فحول موضوع الصراع المسرحي من الصراع بين الآلهة والإنسان إلى صراع بين إرادتين إنسانيتين. وبذلك أضعف دور الآلهة، وقلّل الغنائية، أما (يوربيدس) فتوسع في تعميق الدور الإنساني وأفسح لعاطفة الحب المجال الأوفر في مسرحياته.

وجاء أرسطو ليتوج هذه الجهود الإبداعية بالتنظير لهذا الفن في كتابه (فن الشعر) واستقى أصول تنظيره من النصوص الإبداعية التي سبقته، وبدأ بالحديث عن الوزن الشعري؛ لأن المسرح بدأ شعراً وكان: هناك الوزن الرباعي المناسب للغنائية والوزن السادس المناسب للملحمة فاقترح أرسطو الوزن الثلاثي لأنه أنسب للحوار.

وتحدث أرسطو عن وحدة العمل المسرحي وعن النظام، وأولى عناية بالعقل أو الحدث وقال: "يجب أن يكون الفعل واحداً وتاماً، وأن تؤلف الأجزاء بحيث إذا نقل أو بتر جزء انفرط عقد الحَل... ولكل فعل تام بداية ووسط

ونهاية."

وقد اتخذ أرسطو من المأساة بخاصة وسيلة للتنظير فتحدث عن الفعل والعقدة والحل وقال "أعني بالعقدة ذلك القسم من المأساة الذي يبدأ ببدايتها، ويستمر حتى الجزء الأخير الذي منه يصدر التحول إما إلى السعادة أو الشقاء. وأعني بالحل القسم المبتدي ببداية هذا التحول ضمن النهاية".

ولعل أهم ما جاء في المسرح الإغريقي قانون الوحدات الثلاث، قال أرسطو "المأساة تنحو إلى حصر نفسها قدر المستطاع في زمن مقداره دورة واحدة للشمس أو لا تتجاوزه إلاّ قليلا..." والواضح أن أرسطو قد أشار إلى وحدة الزمان والحدث ولكنه لم يتحدث عن وحدة المكان -كما هو شائع-، وهذا معناه أن وحدة المكان جاءت إضافة من الشراح بعده. وبذلك شاع قانون الوحدات الثلاث الذي تحكم في الإبداع المسرحي حتى بدايات القرن السابع عشر.

ثم جاء (هوراس) اللاتيني ليتمم أبعاد التنظير الفني الكلاسي ويؤكد على ضرورة الفصل بين الأنواع، ثم توسع في الملهاة التي لم تحظ عند أرسطو بنصيب وافر كالمأساة. ثم حدد (هوراس) المسرحية بخمسة فصول، وقال بأنه لا يلزم إشراك ممثل رابع في الحوار، لأن (الجوقة) المسرحية أو الكورس[1] يقومون بأدائهم بدور ممثل آخر، ثم حدد دورهم بأنهم يغنون بين الفصول ما يخدم غرض النص

---

[1] الجوقة chorus : تتكون من اثني عشر شخصاً فأكثر يقفون في شكل مثلث ينشدون ويرقصون. وفي أوائل المسرح اليوناني كانت الجوقة تدخل لتعلن عن موضوع المأساة . وكان اسخيلوس قد قلل من أهميتها واختفت منذ المسرح الكلاسي في فرنسا .

المسرحي فقط.

ولما انتقل المسرح إلى الرومان لم يأت بجديد يذكر تنظيرياً، أما الإبداع فقد سار الرومان في فلك الإغريق، فتفرغ (بلوتس وترانس) لإحياء ملاهي (أرستوفانيس)، بينما عمد (سنكا) إلى المسرحيات التراجيدية.

ثم أحكمت الكنيسة قبضتها، ومنع رجال الدين المسرحيات الإغريقية لوثنيتها ولما غزا البرابرة روما في بداية القرن الخامس تدهور المسرح أكثر وأكثر، وكان على الأوربيين والعالم معهم أن ينتظروا حتى القرن العاشر.

وفي القرن العاشر التفتت الكنيسة إلى إمكانية توظيف المسرح لخدمة الوعظ الديني فتبنت المسرح وظهرت أنواع مسرحية مثل (مسرحية المعجزات، المسرحية الطقسية، مسرحية الأسرار) ولكنها كانت مكبلة بالوعظ الأخلاقي المباشر ومن ثم امتلأت بالثغرات الفنية، وتحدد مستواها المتواضع.

ثانياً: المدرسة الاتباعية الكلاسية الفرنسية:

في عصر النهضة الأوربية في القرنين الخامس عشر والسادس عشر تنكر الأوربيون لقبضة الكنيسة التي حجمت فن المسرح، وتحللوا من هذه القضية في إيطاليا وفرنسا وأسبانيا، وبدأ الأوربيون إعادة بناء النهضة المسرحية، وكان من الطبيعي أن يبدأوا بالبعد الإحيائي للأصول الإغريقية محاكاة وتنظيراً وأداءً.

وفي فرنسا تأسست المدرسة الكلاسية، وقد تولى (بوالو) شرح دور المدرسة الكلاسية في كتابه (فن الشعر L'art poetique) وتستخلص من آرائه

الكلاسية الآتي:

١-ضرورة الالتزام بقانون الوحدات الثلاث.

٢-إقصاء حوادث العنف والقتل من على خشبة المسرح.

٣-ضرورة الفصل بين الأنواع.

٤-تفضيل الصنعة على العبقرية، والحد من الخيال وإعلاء شأن العقلانية.

٥-الحرص على محاكاة القدماء ككتابة المآسي شعراً، وتصوير المثل الإنسانية العليا في البطولة (عشق، خيانة، فروسية، بخل...)

٦-التحديد التقديري لعدد أبيات المسرحية حيث تتراوح بين خمسة عشر ألف بيت إلى ثمانية عشر ألف بيت، ولا تقل فصول المسرحية عن خمسة تتوزع عليهم (البداية، العقدة، لحظة التنوير والحل).

والملاحظ أن جهود بوالو دارت في فلك الإحياء للتقاليد المسرحية القديمة وقد كان "راسين" نموذجاً مثالياً لحرفية تنظيرات (بوالو) لا سيما في مسرحيته الشهيرة (فيدر) وهي ذات موضوع يوناني بحت.

وكان من الطبيعي أن يتجاوز الأوربيون مرحلة الإحياء إلى الإبداع المتميز والتطوير الفني لبناء المسرحية... فكانت المدرسة الإبداعية.

ثالثاً: المدرسة الإبداعية:

اشتعلت أوربا بالحماس للتجديد، في فرنسا كتب علم الكلاسية (كورني) مسرحيته (السيد) وتخفف من بعض قواعد الكلاسيين، وفي أسبانيا كان (لوب دي فيجا)، وفي إنجلترا كان (فطناء الجامعة) ثم شكسبير.. ومعهما

سنطيل التوقف كنموذج للمدرسة الإبداعية.

وتعد مجموعة (فطناء الجامعة ١٥٨٠-١٥٨٥) هي الممهـدة للتمـرد على القواعد الكلاسية للمسرح، وهم مجموعة من المثقفين وكان (مارلو) الأشـهر مـن بين هذه المجموعــة بأعمالـه الـتي فتقـت شـرنقة الوحـدات الثـلاث حيـث وقعـت أحداث مسرحياته في أعوام عديدة، وتنقل بها في أماكن متباينة، بل وأجاز العنف والقتل في المسرح وجعل الصراع داخلياً وخارجيـاً وعُنـي بالشـخصيات الثانويـة، فضلاً عن سبقه إلى استخدام الشعر المرسل. وكان نموذجاً لثورة المدرسة الإبداعية التي تميزت بالأسس الآتية:

١-الخلط بين الأنواع المسرحية في عمل واحد.

٢-السماح لأعمال العنف في المسرح كالمبارزة عند كورني في (السيد)، وتنـاول السم عند فيكتور هوجو في (هرناني).

٣-تطويـر موضوعـات المسـرح مـن الموضوعـات الكلاسـية والتاريخيـة إلى الموضوعات الحياتية المعـاصرة، ولذلـك طـالبوا المسـرحي بالحيـاد إزاء المواقـف والشخصيات. وهذا يعني أن المدرسة الإبداعية حملت معها بذور الواقعية.

ويأتي شكسبير[1] كنموذج رائد للمدرسة الإبداعية، وقد أفاد من الإغريـق و الجامعيين معاً، ولعل هذا ما يفسر لنـا ولوعـه بـالجمع بين المتناقضـات لتحقيـق

[1] شكسبير: ولد وليم جون شكسبير ١٥٦٤ وتوفي في يوم عيد ميلاده ٢٣ ، ٤ ، ١٦١٦ م ! تعلم في مدرسة (ستراتفورد) ثم احترف التدريس واشتغل بالتجارة مع أبيه. وتزوج بابنة مزارع غني وكانت تكبره بثماني سنوات... هاجر إلى لندن وعمل ملقناً في المسرح، ثـم اشـترك في إعـادة صياغـة بعـض المسرحيات القديمة، فاكتسب خبرة، وساعدته موهبته على الاستقلال الإبداعي فكتب مسرحياته الأولى واشترك في تمثيل بعضها... ثم تفرغ للإبداع المسرحي.. وحقق ثروة مادية وأدبية كبيرة جداً.

المفارقات المضحكة والسخريات المحزنة إذن فهو أيضاً قد خلط بين الأنواع في عمل واحد.

وكان من الطبيعي ألاّ يقيد نفسه في إطار فكرة مسرحية واحدة كالعظمة عند (كورني) أو الحب عند (راسين)، وإنما نوّع الرجل أفكاره تماماً كما نوّع مصادره فأخذ عن الرومان (كليوبترا، روميو وجوليت)، وأخذ عن اسكتلندا (عطيل)، ومن الدنمارك (هاملت)، ومن فرنسا (كما تهواه)... وساعدته ثقافته على التنويع، ثم استعان بالشعر المرسل بالتدريج، واعتمد في أكثر مسرحياته على عقدتين واحدة رئيسية والأخرى ثانوية.

وانفتح النص المسرحي على التمذهب الفني ولذلك تأثر البناء الفني للمسرحية وظهر الكاتب النرويجي الشهير "إبسن" وأسس الواقعية المسرحية وكان تأثيره كبيراً على المسرحيين المعاصرين له واللاحقين بعده.

وفي النصف الثاني من القرن التاسع عشر تمكنت الواقعية من المسرح، وكان لنشاط الطبقة البرجوازية أثره في هذا التحول، و لم تعد موضوعات النص المسرحي قاصرة على الأرستقراطيين، وإنما انفتح النص مع تعدد الموضوعات للبرجوازيين.

وكان للواقعية تأثيرها على المسرح، لأنها قربت المسرح من الموضوعات الحياتية. أسقطت المأساة وقلّصتها، ورجحت كفة الملهاة، ولاسيما أن موضوعات المسرح الواقعي قد عنيت برصد السلوك الظاهري للفرد والجماعة.

وبتأثير الواقعية بدأت لغة المسرح تتحول تدريجياً من الشعر إلى الشعر

المرسل إلى النثر حتى دنت السيطرة للغة الحياة اليومية على الحوار المسرحي، وبالطبع فهذا يشير إلى الفهم الخاطئ للواقعية، لأنها ليست تسجيلاً للواقع، وإنما هي إعادة صياغة الواقع بمنظور فني يمثل واقع الحياة بعمق تمثيلاً يعتمد على زاوية الاختيار والمحاكاة وليس على النقل التسجيلي لها.

وشهد القرن التاسع عشر (الميلودراما Melodrama[1]) التي عنيت بالدراما الشعبية، وساعدت البرجوازية على انتشار الميلودراما التي دارت أنماطها عادة حول أربع شخصيات رئيسية: (الشاب السوداوي المزاج أو المحب الشجاع ،،الفتاة أو المرأة الطاهرة المظلومة،،شخصية الخائن،،شخصية الوصولي) بالإضافة إلى الشخصيات الثانوية.

لكن الميلودراما قد خلت من العمق الفكري وإن كان لها فضل إعادة عنصر الموسيقى[2] إلى المسرح، وكان "إبسن" قد عني بهذا في مسرحه.

ثم شهد العصر الحديث ظهور (المسرح الملحمي) على يد الألماني (بريشت) ١٨٩٨ – ١٩٥٦ ، وكان الأكثر توغلاً في الواقع الاجتماعي بسبب اشتراكية (بريشت)، وجاءت مسرحياته الملحمية مجرد مناظر ولوحات وليست تجربة قائمة على حكاية وكان التسلسل المسرحي يعتمد على بؤرة فكرية تتحلق حولها أحداث الواقع الاجتماعي.

---

[1] الميلودراما Melodrama مصطلح يوناني الأصل لأن كلمة (ميلوس) تعني الغناء، ويقال إن المصطلح اقتبس من السيمفونيات، لكن المصطلح المسرحي هنا تجاوز النشأة التاريخية والمعجمية، وارتبط بمفهوم الدراما الشعبية.

[2] تغلب (الإغريق) على الاستراحة بين الفصول بالكورس، أما (شكسبير) فتحايل على المشاهد وزج بممثلين ثانويين لإراحة الممثلين الأساسيين، وحديثاً تستثمر الاستراحة لتغيير خلفيات المشاهد أو لإعلان حدوث أشياء قبل بدء الفصل التالي.

وفي المسرح التعبيري كثرت القضايا الفرودية في جو مشحون بالأحلام والأشباح ثم كان (سبنسر وبودلير ومالارميه) أشبه بمتصوفة يبتعدون عن الموضوعات الشعبية والسياسية، وأخفقت السيريالية في المسرح فلم تنجح كما نجحت في الشعر الغنائي والرسم.

وفي القرن العشرين تقلب فن المسرح بين التيارات والنزعات التجريبية والفلسفية فتحرك بين (الوجدانية، العبثية واللامعقول، التجريبية، الرمزية، الطبيعية...). ومع كل هذه التيارات القديمة والحديثة، فهناك عناصر بنائية أساسية للنص المسرحي (الشخصية، الحوار، الحدث والموقف الدرامي، الصراع المسرحي) وهي عناصر سنتناولها متفرقة لكنها مجتمعة تمثل النص المسرحي الذي لا غنى له عن وحدة هذه العناصر، وهي وحدة قديمة جديدة منذ أن نادى بها أرسطو قديماً.. وحديثاً يكرر النقاد بأن النص المسرحي كُلّ واحد تذوب فيه هذه العناصر البنائية حسب متطلبات التجربة المسرحية وتوجهاتها الفنية والموضوعية.

١- الشخصية :

قال الكلاسيون إن المسرحية التي تتولد من شخصية أقوى من المسرحية التي تتولد من المواقف والظروف، وهذا بداية يظهر الدور الأساسي للشخصية في البناء المسرحي. ومرت الشخصية المسرحية عبر التطور المسرحي بأطوار فنية متباينة، فالكاتب في المسرح اليوناني منح شخصياته نشاطاً إنسانياً بالقدر الذي سمحت به الآلهة[1] ، لكن سلطة الآلهة على الشخصية الإنسانية تماهت بعد أن

---

[1] في العقيدة الوثنية اليونانية القديمة لم تكن الآلهة أزلية، والقانون الكوني العام هو الأزلي وهو المتحكم الأكبر (Anank'e Dik'e) ومن ثم كانت الأرض والسماوات عندهم أقدم من الآلهة التي جُسدت على خشبة المسرح القديم !!

تقلص دور الآلهة في النص المسرحي، وإن احتفظ الاغريقيون بوقوع الشخصية تحت سطوة القدر في مآسيهم المسرحية، وكان ذلك أحد أسباب طمس الملامح الذاتية والفروق المميزة للشخصيات لاسيما عندما استخدموا الشخصية النموذج ذات الوجه الأحادي (خير دائم أو شر مستمر...).

وفي تطور لاحق لاستخدام الشخصية المسرحية تنازل المسرحيون عن الشخصية النموذج، وتنازلوا أيضاً عن احتكار الطبقة الأرستقراطية للبطولة لاسيما مع نسائم الواقعية، ومن هنا استخدم المسرحيون الشخصية الإنسانية بضعفها الإنساني وبما تحمله من متناقضات، ولعل هذا قد فتح المجالات العديدة لتنوع الموضوعات المسرحية وارتباطها بالحياة ومشكلاتها.

والدور الأساس للمؤلف المسرحي هو مدى نجاحه في إقناعنا بشخوصه المسرحية، وذلك إذا منحها قوة الحضور والمعايشة في ذاكرة المشاهد، أو خلّقها في المدى التخيلي للقارئ -في حالة قراءة النص المسرحي- ولكي ينجح المؤلف في إحياء شخوصه لتصبح بحق (القوى المسرحية) فلابد أن تكتسب الشخصية المسرحية ثلاثة أبعاد (جسدي، اجتماعي، نفسي) ممهورة باسم يميز الشخصية ويتناسب مع الدور الذي تقوم به تناسباً مطابقاً أو عكسياً، فالتطابق بين معنى الاسم والدور الذي تلعبه الشخصية يولد قناعة واقعية بالجبلة الفنية، ولو كان التناسب عكسياً فيهدف تسجيل المفارقة والسخرية أو الإضحاك.

- البعد الجسدي : ويتوقف تحققه هنا على حسن اختيار الممثل المناسب، لأن المسرحي يختلف عن الروائي الذي يرسم بوصفه البعد الجسدي للشخصية أما هنا فيكتفي المسرحي بالإشارة إلى

الملامح العامة كتحديد الجنس والصفات والعيوب... وعلى الممثل أن يتمم تصوراتنا للبعد الجسدي بصوته وطريقة إلقائه وحركاته التي ينبغي أن تتفق مع الصفات والمهام التي تقوم بها الشخصية فجمال (كليوبترا) كان هو عامل الحسم في الصراع المسرحي لكل من تناول هذه الشخصية كشكسبير أو أحمد شوقي...

- البعد الاجتماعي : والمقصود تحديد الطبقة التي تنتمي إليها الشخصية وتحديد جنسيتها وديانتها وحالتها المادية وحياتها الأسرية، وعلاقات الشخصية الاجتماعية.

- البعد النفسي : وأصبح مهماً مع النصوص المسرحية الحديثة، وبعد أن وجد الصراع الداخلي والمنولوج مكانه في النص المسرحي، ومن ثم لإظهاره لا بد من التركيز على إبراز السلوك العام والرغبات والآمال وطريقة التفكير وتقدير الانفعال والمزاج والعقد النفسية -إن وجدت- وأثر الوراثة على سلوك الشخصية ونلاحظ هذا عند الحكيم في مسرحياته لاسيما في مسرحية (السلطان الحائر).

ونسجل على هذه الأبعاد الآتي:

١ – هذه الأبعاد لا يظهرها المسرحي دفعة واحدة بالوصف كبعض الروائيين وإنما تظهر الأبعاد من خلال الحوار عبر مواقف عديدة بحيث تظهر هذه الأبعاد بالتدرج، ويترك للقارئ أو المشاهد استنتاجها من خلال فعل وحركة الشخصية عبر مشاركتها في الأحداث المسرحية.

٢- هذه الأبعاد تقديرية، ويفيد منها المؤلف بالقدر الذي يناسب تجربته المسرحية.

٣- من خلال ملامح التميز للشخصية ينبغي أن تحمل قدراً من العموم حتى لا تفقد الشخصية صلتها بالعالم الخارجي.

٤- لابد أن يحرص المسرحي على تنوع الشخصيات، لأن هذا سيساعد على ثراء المسرحية.

٥- لابد من تحقيق (التكافؤ المنطقي) -بتعبير أرسطو- للتمييز لا للتسطيح بحيث تتفق ملامح الشخصية مع الدور الذي تؤديه.

ولأن الشخصية ترتبط عضوياً ومباشراً بالصراع المسرحي، لذلك رأينا الرغبة التنظيرية القديمة تعنى بتحديد عدد الممثلين والذي بدأ باثنين ثم ثلاثة عند الإغريق، ورأينا في (الميلودراما) يعنون بأربع شخصيات أساسية، ثم شاع تواجد ست شخصيات تمثل ما يسمى بـ (القوى المسرحية) وهي:

١-قوة البطل ٢-قوة الخصم المعارض للبطل ٣- قوة الاثنين معاً تمثل الخطر المرهوب أو المرغوب ٤-الشخصية التي يدافع عنها البطل ٥-ممثل الحكم أو القانون وقدرته ٦-أعوان الحاكم أو الملك.

وهذه القوى المسرحية التقليدية أصبحت نسبية التواجد لاسيما مع المسرح الحديث والمسرح التجريبي الذي قد يعتمد على شخصية واحدة فقط، أو تلك المسرحيات التي لا تحدد بطلاً بعينه لاسيما عندما تتحلق شخصيات المسرحية المتباينة حول بؤرة فكرية بعينها.

ولذلك تحركت أيضاً التقسيمات الأساسية التقليدية (الشخصية الرئيسية–أو البطل) و(الشخصية الثانوية) بدءًا من توجهات المسرح الواقعية وحتى المسرح التجريبي. وكانت شخصية البطل محورية تتمحور الأحداث وتتصل بها وهي المشاركة في أكبر قدر من الأحداث، وغالباً ما يتعلق بها الصراع المسرحي.. ثم كانت الشخصيات الثانوية الأقل ظهوراً في الأحداث وغالباً ما تستخدم لإلقاء مزيد من الضوء على شخصية البطل، وإن كانت هناك بعض الشخصيات الثانوية المؤثرة في المسار المسرحي لاسيما إن كانت تتعامل مع بطل مسطح أو ضعيف الشخصية، والشخصية المسطحة هي الأحادية الوجه حيث تلتزم بما تظهر عليه في أول المسرحية ولا تتغير على الرغم من مشاركتها وتأثرها بالأحداث، ومن ثم فهي الشخصية الغير قابلة للتغيير.

ولأن المسرحية صورة مصغرة للعالم الأكبر، لذلك فالحدث المسرحي يتحقق في صورة مغامرة جماعية تحتاج للأنماط المختلفة من الشخصيات... وجميع الشخصيات تعمل معاً في فريق واحد، لأنه لا حياة مسرحية ما لم تتفاعل وتتكامل شخصيات العمل المسرحي.

٢– الحوار المسرحي:

يمتاح الحوار المسرحي أهميته من أنه يمثل فعل الاتصال المباشر بين المسرحية والجمهور، إذن فهو أداة المؤلف المسرحي الأساسية، ومن هنا تنبع صعوبته، لأن التجسيم والتصوير والتحليل أمور يحتاجها المسرحي كما يحتاج الروائي، أما الروائي فاستعانته بالسرد وتقنياته تمكنه من التحليل والتجسيم والوصف، بينما تبدو المهمة صعبة مع المؤلف المسرحي الذي لا يملك إلاّ الحوار

وعليه أن يحلل ويجسد ويصور، ثم إن الحوار عنصر في غير مستقل لأنه تابع للحدث، ومتعلق بطبيعة الشخصية والموقف المسرحي بصورة مطلقة.

وتنبع الصعوبة الحوارية الأخرى من أن الجملة الحوارية تكتب للإلقاء والاستماع لا للقراءة، ولذلك تحددت سمات الجملة الحوارية تبعاً لتبعات الإلقاء الشفوي ومتطلباته من حيث الطول والقصر، وطريقة النطق والإلقاء، ويبقى للحركة التمثيلية دورها الفعال على الجملة الحوارية أثناء الإلقاء.

ولأن الحوار يبرز دور الشخصية، ويجسد الفكرة المسرحية لذلك ينبغي أن يكون الحوار مناسباً ومتناسباً مع الشخصية، ليعبر عن مستواها الثقافي أو المهني والاجتماعي أصدق تعبير، ولكي يكون الحوار المسرحي فعالاً وناجحاً فيراعى فيه جملة من الأمور نوجزها في الآتي:

١- الابتعاد عن النزعة الخطابية والوعظية المباشرة كتلك التي ترددت في المسرحيات الكلاسية ومسرحيات العصور الوسطى (كمسرحية المعجزات والمسرحية الطقسية ومسرحية الأسرار) وهي مسرحيات نشأت في أحضان الكنيسة وكان حوارها ضعيفاً.

٢- ينبغي أن يكون الحوار بين الممثلين، لأن خروج الممثل بالحوار إلى الجمهور يعني أنه سيلجأ إلى التعبير المباشر أو الوعظي وهو غير مفضل في المسرح التقليدي، وإن كان هدفاً الآن للمسرح التجريبي بشروط... .

٣- يجب أن يكون الحوار قصيراً حتى يكون فعالاً يساعد على تصعيد الحدث المسرحي ويساعد على جذب الجمهور ويقتل الروح الغنائية التي قد تؤدي

إلى الاستطراد والضعف.. ، ولذلك كان أبرز العيوب التي اتفق عليها النقاد في مسرحيات أحمد شوقي أنه أطال الحوار فانقلبت الحوارية إلى غنائية أضعفت الحدث المسرحي وأثرت على مستوى الصراع.

٤- يفضل أن يكون الحوار طبيعياً غير مفتعل وذلك بملائمته الصياغية والفكرية مع طبيعة الشخصية المتحاورة.

كان الحوار خارجياً في المسرحيات الكلاسيكية، إلا أنه مع التطور المسرحي -لا سيما بعد اكتشافات فرويد ودراسات يونج في علم السلوك- قد استعان المؤلفون بالبعد النفسي، ولذلك قفز الحوار الداخلي (المونولوج) إلى خشبة المسرح وفرض نفسه لتجسيد البعد النفسي للشخصية بشكل مباشر ومن ثم أوجد المسرحيون حيلة (الحديث الجانبي) وذلك بأن يتنحى الممثل جانباً ويتوجه إلى الجمهور وكأنه يفكر بصوت مرتفع ليسمع الجمهور، ويُفترض أن محاوره لا يسمعه في هذه الحالة، وبدأ الحوار الداخلي مع الرومانتيكيين وتطور بشكل جيد في محاولات المسرح التجريبي الحديثة.

ولغة الحوار المسرحي شهدت تطورات جذرية، وبدأت شعراً منذ الإغريق وحتى القرن الثامن عندما استخدم الجامعيون ثم شكسبير الشعر المرسل، ولما ظهرت الواقعية في المسرح تسرب النثر وانتشر وتمكن وانحسر الشعر في المسرح، بل وأصبحت لغة الحياة اليومية هي نفسها لغة الحوار المسرحي بدعوى الواقعية!.

ولقد وجدت قضية اللغة الحوارية صدى في لغتنا العربية للانقسام الحاد بين العامية والفصحى، ولما فهمت الواقعية عندنا فهماً خاطئاً امتلأ الحوار

المسرحي بثرثرة العامية الأمر الذي ترتب عليه ضعف تركيز الموقف المسرحي واشتد الحوار التقليدي بين أنصار العامية وأنصار الفصحى، وخرج علينا توفيق الحكيم بما أسماه (اللغة الثالثة)، وكأنها الوسيط بين العامية والفصحى، وكانت محاولة غير موفقة لأنها تنطق بالعامية و لم ترفع من قدرها، وقللت من الفصحى و لم تفدها.

والحقيقة أن الواقعية قد فهمت فهماً خاطئاً، لأن الواقعية ليست عملاً تسجيلياً للحوادث اليومية باللغة العامية على أساس أنها اللغة الواقعية، لأن اللغة الواقعية يقصد بها تمثيل واقع الحياة بعمق قد تعجز عنه اللغة العامية في كثير من المواقف، والمفترض أن الكاتب المسرحي لا يستنطق لسان المقال بل لسان الحال، لأن جميع الشخصيات يمكن أن تتحدث الفصحى بدرجاتها، وكلٌّ حسب حجمه الثقافي والمعرفي ووضعه الاجتماعي، وإعادة صياغة الواقع من منظور في بأحاسيس ومشاعر وبلغة حية وقادرة على البعد الفكري والتحليلي فهذا يعني مصداقية الأداء المقصود من الاتجاه الواقعي.

واعتقد أنه ليس في صالح الإبداع بصفة عامة أن نضع العامية في مقابل الفصحى، لأن لكل لغة جمهورها.. ومنذ القدم عاش الأدب الفصيح بجوار الأدب الشعبي، ولعل هذا ما ميّز الأدب العربي عن الآداب الأوربية التي جاءت على آدابها الشعبية بسبب التقسيم الإغريقي القديم للأدب الكلاسي تمييزاً له عن الأدب الشعبي الذي لم يعتنوا به.

٣- الحدث المسرحي :

كان الحوار على أهميته البالغة وسيلة فنية للأداء، أما الحدث المسرحي فهو العمود الفقري للبناء المسرحي، ومن ثم فمتابعة تطور الحدث المسرحي يعد

رصداً حقيقياً لتطور البناء المسرحي بصفة عامة، لأن المقصود بالحدث مجموعة أفعال تتصل بفكرة واحدة أو بموضوع واحد، وتقوم الشخصيات بمهمة تنفيذ الأحداث. ومجموع الأحداث يعني أننا أمام حكاية أُطرت بزمان وحُددت بمكان.

ولقد اهتم أرسطو بالتنظير للحدث المسرحي بخاصة، ولعل أهم وأفضل ما ذكره هنا المطلبة بوحدة الحدث الأمر الذي ترتب عليه وجود حدث مسرحي مترابط وناجح، ولما قال أرسطو بوحدة الزمان زاد الحدث تركيزاً ومن ثم نجاحاً.

ولما قام الرومانتيكيون بثورتهم على قانون الوحدات الثلاث تحرروا من وحدتي الزمان والمكان ولكنهم أبقوا على وحدة الحدث لأنه أساس النجاح لأي عمل مسرحي. وكان من الطبيعي أن يتأثر الحدث المسرحي بالتحرر من وحدتي الزمان والمكان، لكن التأثر كان سلبياً إذ أن بعض المسرحيين استثمر الانفتاح الزمني وتحرره فأسرف في الامتداد الزمني للحدث المسرحي فأضعف تماسكه، ولذلك أجمع النقاد على أن هذه الثغرة قد وقع فيها شكسبير نفسه، ففي مسرحيته (انطونيو وكليوبترا) -مثلا- مدّد الزمن إلى عشرين عاماً.

وهذا الامتداد الزمني قد أدى إلى المبالغة في التعددية الحديثة، ومن ثم تعددت العقد فالحلول... وهو سبب كاف لتشتيت وحدة الحدث المسرحي، وإضعاف البناء الفني لأن التعددية أضعفت القضية الأساسية. ولذلك انتبه "إبسن" النرويجي إلى هذا الأمر فكان يُعنى بتكثيف الحدث عن طريق الاقتصاد في الامتداد الزمني الذي وصل إلى حدود يوم واحد فقط في مسرحياته.

وفي مسرحنا العربي شعره ونثره وقع أحمد شوقي فيما وقع فيه شكسبير لاسيما عندما تعمد أحمد شوقي التعددية للحدث ومن ثم تعددية الحلول، ففي

مسرحية (مصرع كليوبترا) حدثان: حب كليوبترا لأنطونيو ثم حب حابس لهيلانة. وفي مسرحية (علي بك الكبير) حدثان أيضاً هما: غدر (محمد أبو الذهب) بسيده ثم ولوع (مراد بآمال) ثم اكتشافه أنه أخ لها. وفي مسرحيته النثرية (أميرة الأندلس) تتعدد الحلول تبعاً لتعدد الحدث، فصور انهيار دولة المعتمد ابن عباد في أشبيلية، وسجن الملك الشاعر وأسرته عند يوسف بن تاشفين -زعيم المرابطين- أما النهاية الأخرى فهي زواج حسون ببثينة ابنة الملك المنكوب.

وقد تطور الحدث المسرحي عبر الانتماءات المذهبية :

في المسرح الكلاسي كانت وحدة الحدث مع وحدتي الزمان والمكان، وقانون الوحدات الثلاث قد جاء استثماراً للإمكانات المسرحية من ناحية، وتابعاً لفلسفة جمالية أعلت من شأن العقل إعلاء توازي مع التقسيم الطبقي الحاد آنذاك.

وكانت جل الأحداث المسرحية من نصيب الطبقة الأرستقراطية التي رأت أن الذوق نتاج العقل الأمر الذي انعكس بشكل حاد على الحدث المسرحي الذي أُطر بالعلة والمعلول وتعلق بالسببية الحدثية التي سعت لنصرة الخير على الشر أو انتصار الواجب على العاطفة.

أما عند الرومانتيكيين فلقد تأثر الحدث المسرحي بثورتهم على قانون الوحدات الثلاث، فتأثر الحدث بالانفتاح الزماني بخاصة -كما أشرنا- تأثيراً سلبياً في بعض المسرحيات التي أسرفت في الطول الزمني.

وكان لتنظيرات (فيكتور هوجو) أثرها على المبدعين المسرحيين، وبصفة عامة كان للرومانتيكيين الفضل في انتقال موضوع الحدث المسرحي من المجال

الأرستقراطي المحدود إلى المجال البيئي المنفتح على الطبقة البرجوازية بموضوعاتها ومشكلاتها، فكان التنوع المثمر، وكان للرومانتيكيين أثرهم الإيجابي الآخر وهو التفات الكتاب إلى العناية بالحدث الداخلي مع الحدث الخارجي.

ثم جاءت الواقعية لتعلن عن عقوبة الاختيار لموضوع الحدث وشخصياته ومن ثم تناسى الواقعيون الشخصيات النموذجية ذات البعد الواحد، وتخففوا من المشاعر الرومانسية الحالمة بالقدر نفسه الذي انغمسوا فيه داخل الواقع بكل سلبياته وإيجابياته... ووجد النثر طريقة إلى الحوار المسرحي بشكل إحلالي قد أقصى الشعر.. وقلص وجوده في الحوار المسرحي.

وعند الرمزيين نجد الكاتب يعنى بتقديم حدث ظاهري ليشير من خلاله إلى بعد رمزي، ومن ثم جاء الحدث المسرحي عاماً غير خاص، ليتسع للتأويل والتفسير. وكان المسرح الرمزي رد فعل على الواقعية والطبيعية.

ويعد توفيق الحكيم أول من لجأ إلى البعد الرمزي والتركيب التجريدي من طوره الإبداعي الأول الذي اعتمد فيه على الكد الذهني في مسرحياته (أهل الكهف، شهرزاد، بجماليون..) ،ففي (شهرزاد) يرمز الحكيم بشهريار للعقل، ويرمز بشهرزاد إلى المعرفة في توظيف تراثي ناجح. وفي (أهل الكهف) توظيف تراثي آخر يتمثل في الرمز لقضية الإنسان والزمن القدري والصراع بينهما، وقد عبّر الحكيم عن البعد التجريدي الرامز في تلك المجموعة المسرحية الأولى عندما قال في مقدمة بجماليون: "أقيم اليوم مسرحي داخل الذهن، وأجعل الممثلين أفكاراً تتحرك في المطلق من المعاني مرتدية أثواب الرموز.".

وفي المسرح الملحمي في مطلع القرن العشرين يطالعنا الألماني (برتولد بريشت) بمنظور خاص عن الحدث المسرحي عندما قال: إن مسرحياته الملحمية لا تعتمد على الحدث قدر اعتمادها على منظر من مناظر العالم، ومن ثم فكأن المسرحية ليست تجربة إبداعية بالمعنى الدقيق، لأن هذا المنظر المقتبس يعتمد على فكرة عامة كنقطة ارتكاز تلتف على محيطها مناظر أو مشاهد تكشف لنا قاع المجتمع وأغواره، ومن ثم فمصدر التماسك والتسلسل هنا هي البؤرة الفكرية ومن ثم فالحكاية بتسلسلها لم تعد صاحبة البؤرة المركزية في البناء المسرحي هنا.

وبناء على هذا التطور للحدث المسرحي كان تطور المتلقي نفسه أيضاً، فالمشاهد المسرحي عند الإغريق كان يذهب إلى المسرح ليرى كيف تنتهي حياة البطل بمأساة، ولكن جمهور القرون الوسطى في أوربا قد ذهبوا لمعرفة الأسباب التي أدت إلى المأساة، أما الجمهور مع المسرحية الرمزية فيفهم العلية لكي يبحث عن التأويل المناسب لفهم الرمز.

إنه تطور في التلقي يتوازى -نسبياً- مع التطور الإبداعي لمفهوم الحدث المسرحي عبر تمذهبه الذي يعكس بالتبعية تطور التذوق البشري ومراحل التطور الحضاري. وهو تطور يذكرنا بالمتلقي لفن القصة الذي كان يسأل (ماذا حدث بعد ذلك؟) ولما تطور اختلف السؤال: (لماذا حدث..؟) فهذا تطور من التلقي السلبي إلى التطور الإيجابي، ولذلك عُني المسرح التجريبي باستثمار المشاهد الإيجابي ليصبح مشاركاً في الحدث المسرحي بدلاً من اكتفائه بالمشاهدة.. .

و لم يتوقف فن المسرح وتطور الحدث المسرحي عند حدود الرمزية فقد تجاوزها إلى السيريالية.. لكن السيريالية فشلت مسرحياً على الرغم من نجاحها في

الشعر الغنائي... وبدأ المسرح المعاصر يعنى في بناء الحدث وتركيبه بوعي الفرد وهو أمر قرّب بين المذاهب، وفتح مجال التجريب في المسرح المعاصر... .

٤- الفكرة والصراع المسرحي:

القناعة بفكرة ما من أبرز دوافع التأليف المسرحي، لكن القناعة بالفكرة لا تكفي للتأثير ومن ثم في بلورة الفكرة من خلال صراع مسرحي قوي هو الأكثر تأثيراً وتوصيلاً. إذن كيف يكون الصراع المسرحي قوياً؟.

بداية سنلاحظ أن قوة الصراع المسرحي تستمد قوامها من التباعد بين موقفين أو فكرتين مجردتين أو بين قوتين، وكلما كانت القوتان المتصارعتان أكثر تقارباً كلما كان الصراع قوياً فلو أن قوة الشر توازت مع قوة الخير، فسيقوى الصراع ويمتد أما لو حدث أن قويت إحدى القوتين المتصارعتين وضعفت الأخرى فسيضعف الصراع المسرحي بالتبعية. وفي كل فالفكرة هي التي تنبت الصراع المسرحي.

وتناول الصراع المسرحي قد مرّ بمراحل مختلفة تبعاً لتطور الفن المسرحي نفسه، فقديماً عند أرسطو كان إظهار الفكرة المسرحية يتوقف على أمرين:

١- العناية بترتيب الأحداث من خلال (البرهنة، التنفيذ، إثارة الانفعالات).

٢- تنفيذ الحدث بشخصيات تربطهم قرابة... حتى تتولد بعنف إثارة الشفقة والرحمة على البطل عبر صراع حاد يبرز الفكرة المقصودة.

وكان الصراع الكلاسي بفضل الاعتماد على الجبر الديني ممثلاً في الصراع بين الإنسان والآلهة ثم بين الإنسان والقدر لما تخفف المسرحيون من حجم الآلهة في مسرحياتهم، وتأتي رائعة (سوفكليس) وهي مسرحية (أوديب) لتمثل هذا النوع من الصراع القائم على الجبر الديني أو الجبر الميتافيزيقي حيث نُفذ بين الابن (أوديب) وأبيه وأمه، فالأب يعرف النبوءة، ويبعد ابنه ليبطلها... ولكن الابن يعود بقوة القدر لتتحقق النبوءة فيقتل أباه ويتزوج أمه... ثم يعاقب نفسه، وكانت علاقة القرابة -التي أشار إليها أرسطو- هي التي زادت من حدة الإشفاق والخوف في المأساة.

ولما عنى الكلاسيون بالصراع بين إرادتين إنسانيتين بعدما تخففوا من دور الآلهة في الصراع أصبح المفضل بين الواجب والعاطفة أو بين الخير والشر، وكان ينتهي دائماً بنصرة الخير على الشر ونصرة الواجب على العاطفة إعلاء وتنفيذاً للفلسفة الجمالية القائمة على العقلانية الخالصة.

وقد امتد هذا الصراع الكلاسي إلى المسرحيات العالمية جميعها، وفي مسرحنا العربي نجد أحمد شوقي قد اعتمد على صراع الواجب والعاطفة بشكل أساسي كما في مسرحيته (مجنون ليلى) و(عنترة) وحتى في (مصرع كليوبترا) - على نحو ما -... حيث كان الواجب هو سلطان العادات والتقاليد العربية في (مجنون ليلى، عنترة) بينما كان الواجب (حب الوطن) في (كليوبترا) وكانت العاطفة هي الحب في هذه المسرحيات التي خذلت العاطفة وأعلت من شأن الواجب لتعلن عن المد الكلاسي في الصراع المسرحي عند أحمد شوقي.

وفي أواخر القرن الثامن عشر دعا (ديدرو) في أوربا إلى المسرحية

البرجوازية إلاّ أن التنفيذ المكثف كان مع ظهور الرومانتيكين عندما امتد ثورتهم إلى موضوع المسرحية الذي عني بأمور الطبقة البرجوازية عناية خاصة دعمها فيما بعد الاتجاه الواقعي، وكانت الواقعية قد احتضنت البعد الاجتماعي ومثّل البناء الأساسي للفكرة المسرحية، ومن ثم كان التركيز على الصراع بين الأفراد والجماعات ومن ثم رأينا المواجهة بين الفلاحين والإقطاع أو بين الوطنيين والاحتلال وتولدت أفكار (العدالة الاجتماعية، الحرية، المساواة...).

وامتاز الصراع هنا بالروح الجمعية، ولذلك كان للفكرة المسرحية أثرها البالغ في المجتمع، واستثمر المسرحيون هذه الميزة لإبراز السيئات والعيوب الاجتماعية والسياسية تماماً كما نجد ذلك عند كتاب المسرح العربي في الستينيات وإن كان بعضهم قد استتر مع التوظيف التراثي مثلما جاء عند صلاح عبد الصبور، أو قوة الجسم التاريخي التي تفرض المشابهة والقياس كمحاولات أحمد شوقي في (قمبيز، مصرع كليوبترا، أميرة الأندلس...)، وترددت مثل هذه المحاولات عند أباظة والحكيم وشوقي خميس وأنس داود... وغيرهم.

ثم رأينا الصراع المسرحي يتوجه توجهاً آخر عند (سارتر) حيث ترتفع الفكرة ارتفاعاً تجريدياً على حساب الموقف الدرامي، ومن ثم قلّت حدة الصراع وسميت هذه المحاولات المسرحية باسم (مسرحية الأفكار) بينما نجد (سارتر) نفسه لم يسمها مسرحية وإنما أطلق عليها اسم (لوحات أو مناظر).

وتأتي بعض مسرحيات توفيق الحكيم مثل (يا طالع الشجرة..) أقرب إلى هذه المحاولات التجريدية والعبثية وفيها يضعف الموقف الدرامي والصراع لأن المؤلف يستبدل الصراع الخارجي بالصراع الداخلي المجرد من عمق الشخصية

ليتناسب مع الفكرة التجريدية للمسرحية.

ويأتي (بريشت) الألماني ليعترف بأن مسرحه مبني على الفكرة لا على الشعور وإن كان د.غنيمي هلال يرى أن مسرحه قد بني على الفكرة والشعور معاً وهو سر نجاح مسرحه. وفي المسرح المعاصر لم نجد فكرة واحدة تولد صراعاً وإنما نجد صراعاً منوعاً لفكر متحرك (من ثبات إلى نفي، من نفي إلى ثبات) وعني المسرح المعاصر بالبعد السلوكي والتحليل النفسي لشخوصه، ولذلك وجدنا مسرح الموقف الذي نشأ من صراع شكّلته القوى الخارجية على الشخصية المسرحية ومن ثم يعنى المؤلف هنا بالرصد الداخلي لعمق الشخصية على أن يمثل ذلك خطاً صاعداً لامتداد رأسي يطور الحدث المسرحي بما يسمى (الصراع الصاعد) في مقابل (الصراع الراكد) الذي يمتد أفقياً.

والتطور الذي يشهده البناء المسرحي ورغبة التجديد جعلت البناء والفن المسرحي مفتوحاً للتجريب.

المســـرح العربـــي

جذور المسرح العربي:

برع العرب في فن الشعر الغنائي على حساب فنون أخرى كادت تختفي من تاريخنا الأدبي كالمسرح، ولولا فضل من جذور شعبية بسيطة تناثرت هنا وهناك في منطقتنا العربية لبدأنا الحديث عن المسرح العربي في العصر الحديث الذي شهد الإرهاصات والميلاد والريادة.

إذن فن المسرح بمفهومه الفني وبعناصره البنائية اختفى من تراثنا العربي، و لم يتحمس العرب لترجمة المسرح الإغريقي... واكتفى العرب بجذور ضعيفة تمددت في تراثنا الشعبي لترضي الحاجات الطائرة من رغبة السخرية والضحك أو تجسيم مواقف الإعزاز والمسيرات الرسمية لبعض الحكام.

ويطالعنا الجاحظ برغبة التقليد التي كانت سائدة في العصر العباسي، فوصف لنا الحكائين بقوله: "إنا نجد الحاكية مَن الناس يحكي ألفاظ سكان اليمن مع مخارج كلامهم، لا يغادر من ذلك شيئا. وكذلك تكون حكايته للخراساني والأهوازي والزنجي والسندي والأحباشي... حتى نجده كأنه أطبع منهم... ونجده يحكي الأعمى بصور ينشئها لوجهه وعينه.. فكأنه قد جمع جميع طرف حركات العميان في أعمى واحد..."، وكانوا يتجاوزون تقليد النماذج الإنسانية إلى تقليد الحيوانات كتقليدهم لأصوات الكلاب والحمير.. وقيل إن الحمير كانت

تسمع نهيق :أبو دبوحة" فترد عليه بمثله.1.

ويسجل لنا ابن خلدون ملمحاً آخر يتمثل هذه المرة في (الرقص التعبيري) حيث يذكر أن الرقص في العصر العباسي أرقى من مجرد الإثارة الحسية أو دغدغة الحواس ومن ذلك "رقصة تركب فيها الراقصات خيولاً مسرجة من الخشب... ويحاكين فيها ركوب الخيل، ويقمن بالكرّ والفر وكأنهن في حرب حقيقية..."، كما ذكرنا ابن خلدون برقصة التحطيب في صعيد مصر وهي رقصة تعبيرية يشارك في تنفيذها الرجال لإبراز مهارة وشجاعة تمثيلية.

أما المسعودي في "مروج الذهب" فحدثنا عن صلة الرقص بالغناء بالموسيقى... وما كانت ترتفع به الحناجر من إنشاد شعري، وتنوعت الرقصات التعبيرية وتمايزت بأسماء اتخذت من بحور الشعر مسمياتها مثل (الهزج، الرمل، الخفيف...).

ومن ناحية أخرى كانت هناك مشاهد تقليدية اعتاد الناس على تكرارها، مثلما كان في موكب بعض خلفاء بني العباس كالرشيد والمأمون والواثق...، فكان الرشيد إذا خرج لصلاة الجمعة تحرك في مشهد مسرحي منظم يعبر عن الفخامة والقوة والأهمية، فيخرج الموكب وتتقدمه فرقة من المشاة تحمل الرايات خفاقة، ثم تتقدمهم فرقة الموسيقى بزيها المميز وأنغامها الشجية، ثم يظهر رجال أشداء متنكبين أقواسهم، شاهرين سيوفهم ويسيرون خلف الفرقة الموسيقية، ثم يظهر بعدهم الوزراء والأمراء وأرباب الدولة ويتوّج هذا المشهد بظهور الخليفة وهو يرتدي طيلسانه الأسود، وممتطيا جواده ويتبعه الحرس في مشهد مسرحي متحرك.

ويذكر (ابن إياس) مثل هذه المشاهد الرسمية كموكب السلطان الغوري وكوصف المقريزي لاحتفالات (عيد النيروز).

ويذكر "الدسوقي" أن الشيعة في مصر كانوا يمثلون مشهداً مسرحياً متكاملاً في ذكرى (مقتل الحسين) حيث تتحرك مسيرة حتى تصل إلى ساحة ضربت فيها الخيام السود.. ويكثر البكاء والنحيب ".. ويطوف رجل على الناس بقطعة قطن يلتقط دموعهم.. ثم يقطرها في زجاجة.. وينتهي المشهد بحرق أعشاش في جوانب الساحة، وهذه الأعشاش ترمز إلى كربلاء... ويظهر قبر الحسين مجللاً بالسواد".

ولرجال الكُدْيَة مغامراتهم الخاصة، وأدبهم الخاص المعبر عنهم، وقد أفاض الجاحظ في ذكر أخبارهم.. ثم جاء بديع الزمان واستثمر مواقف رجال الكدية في مقاماته، ثم جاء شاعر موهوب وهو (محمد جمال الدين) المعروف بابن دنيال الكحال ٧١٠ هـ واستثمر هذه المواقف وخلّصها من الصياغة البديعية وأعدّها في شكل مشاهد يعرضها بـ (خيال الظل) ونفهم ذلك من رسالة بعث بها إلى صديق له اسمه (علي بن مولاهم).. يوضح فيها طريقة تنفيذه لهذه المشاهد بخيال الظل وشرح له الطريقة.. ومنها قوله: "هيىء الشخوص ورتبها واجل ستارة المسرح بالشمع.. ثم اعرض عملك على الجمهور وقد أعددته نفسياً ليتقبل عملك بما تبثه من روح الانتماء إلى العرض، وتجعله يشعر بأنه في خلوة معك... فإذا فعلت ذلك ستجد العرض الظلي وقد استوى أمامك بديع المثال يفوق بالحقيقة المنبعثة من واقع التجسيد ما كنت قد تخيلته قبل التنفيذ."

ونلاحظ في هذا النص حرص الرجل على التهيئة النفسية للمشاهد حتى

يعيش معه أبعاد العرض الظلي.. ويبدو أن تواضع الوسيلة يكون بهـذا القـدر مـن الإيهام ليعيش مع المشاهد في شبه توحد أثناء عرض (خيال الظل)...

ولابن دنيال رواية اسمها (طيف الخيال). والبطل فيها الأمير وصـال، وتابعه طيف الخيال الأحدب القصير... . وله أيضاً رواية طريفة سماها (غريب وعجيب) حيث يعرض فيها لثلاثين نوعاً من رجال الأسـواق ويستعرض مهنهم بطريقة فكاهية.. ولابد أنها كانت تحتاج إلى جهد تمثيلي وتقليدي رائع.

وكان (ابن دنيال) قد ترك العراق إلى مصر أيام المماليك، واستطاع أن ينشر مسرحه (خيال الظل) وقد أُعجب المصريون بـه، وتعلقـوا بعروضـه لأجيال عديدة، حتى أن المسرحيين يرون أن سبب إقبال المصريين على المسـرح في وقت مبكر هو رصيدهم من (خيال الظل) و(القراقوز)، ولعـلّ نفور الجمهـور مـن فـن المسرح في الشام كان أحد أسباب انتقال المسرحيين بمسـرحهم إلى مصـر لاسيما في عهد الخديوي إسماعيل الذي عُني بالثقافة والفن.

وكان للفنان السوري (جورج دخول) دوره الفعّـال في تطوير فكاهـات (القراقوز) وذلك عندما انتقل إلى مصر في نهايات القرن الماضي.

وفي شمال أفريقيا (الجزائر وتونس...) بخاصة وجـدت جـذور أخـر وهـي ألعاب الدُمى التي اشتهرت في تونس بخاصة ومنها:

– مسرح الحلقة: وهو مسرح شعبي يعتمد على حكاية شفوية وألعاب بهلوانية ويتم تمثيله في حلقـات الأسـواق وسـاحات المدن.

- مسرح البساط: وهو صورة أكثر تطوراً، وكان يقوم بأداء مشاهد تمثيلية داخل قصور الحكام والأغنياء، وهو مسرح له شخوصه الثابتة مثل (شخصية الشجاع، اليهودي، المنافق، الغول الشرير...) واستخدم الممثلون الأقنعة والملابس المعبرة.[1]

وهذا بالإضافة إلى ما عرف باسم (سلطان الطلبة) والذي بدأ لظروف تاريخية منذ ١٦٧٢... وهذه المحاولات في مجموعها تمثل امتداداً آخر لجذور فن المسرح المرتبط حتى الآن بالإمكانات الفردية والخيال الشعبي والأداء البسيط والساذج.

وفي مطلع القرن التاسع عشر وأواخر القرن الثامن عشر، وقبل وصول المسرح الأوربي عرفت مصر الشكل المسرحي التلقائي لهدف كوميدي وبدأ في الظهور من ١٨١٥ - ١٨٧٠ ، إلاّ أن هذه المحاولة لم تطور نفسها فاحتفظت بمستوى واحد.

وفي عهد(محمد علي) قدمت في مصر مسرحية (الفلاح عوض) ومُثلت أمام (محمد علي) واستعان المصريون بإمكانات خيال الظل والقراقوز، ولكن (محمد علي) لم يلتفت لتطوير هذا الفن لأنه شُغل بأساسيات الدولة والجيش بصفة خاصة. وكان علينا أن ننتظر المائدة المسرحية الأوربية لنطعم منها.. وبها نفيد ونطور فننا المسرحي والذي بدأت إرهاصاته بجهود فردية لرواد ثقفوا أنفسهم في أوربا.. وعادوا ليحملوا إرهاصات وميلاد المسرح العربي في العصر الحديث.

وهذه النماذج التمثيلية لا تزيد عن مجرد جذور لم تتطور بشكل طبيعي

---

[1] تفصيلاً : راجع (المسرح العربي) د.علي الراعي.

ولم تُطعّم بترجمات مسرحية، ومن ثم بقيت في حجمها الشعبي.. وهي جذور على الرغم من بساطتها إلا أنها مهمة.. وسنعود لأهميتها لاحقاً، لكن الاستفهام الذي يفرض نفسه علينا هنا: لماذا غاب فن المسرح من أدبنا العربي القديم بعصوره المختلفة؟.

لماذا غاب المسرح عن أدبنا العربي القديم ؟

قبل أن نعرض لنشأة وتطور المسرح العربي لابد من التعرف على أسباب الاختفاء الطويل لهذا الفن، ويمكن أن نجمل الآراء والاجتهادات المفسرة للغياب في النقاط الآتية:

١- حب العرب لفنهم الشعري غلب عليهم أمرهم وشغلهم عن فنون أخر.
٢- اعتماد العرب على التنقل والترحال، والمسرح يحتاج الاستقرار.
٣- وجود الأفكار الوثنية في المسرح الإغريقي لم يُغر العرب بهذا الفن.
٤- افتقار العرب إلى الخيال التركيبي.

وهذه الآراء جملة وتفصيلاً تفسر الغياب، لكننا نقتنع بسببين ولا نقتنع بالسببين الآخرين. نقتنع بحب العرب لفن الشعر الغنائي حباً شديداً جعله لفترات طويلة فن العرب الأول وديوان العرب، وقناعتهم بهذا الفن ربما أغنتهم عن التعرف على فنون جديدة كفن المسرح لاسيما في العصور الأولى وحتى العصر العباسي. والسبب الآخر المقنع وهو ثابت تاريخياً أن نهضة الترجمة إلى العربية مع نهايات العصر الأموي وازدهارها في العصر العباسي تعمّدت تجاهل فن المسرح فلم يُنقل إلى العربية وذلك لأن الآلهة تظهر في المسرح الإغريقي مجسدة على خشبة المسرح وهذه الأبعاد الوثنية كانت كافية لعدم رغبة العرب في نقل هذا

الفن وكان (السريان) -وهم نصارى- قد قاموا بالترجمة، وتركوا المسرح اليوناني لأنهم يعرفون أن ترجمتهم لهذا الفن تعني الكساد وعدم الربح بالنسبة لهم.

أما الأسباب غير المقبولة فهذا الرأي الذي قال به الناقد الأمريكي (شلدون) وهو أن العرب يفتقرون إلى الخيال التركيبي وهو تفسير غريب لأن الخيال قسمة بين البشر لا يمكن أن نثبته لقوم وننفيه عن آخرين وتراث العرب الشعبي يدل على وجود خيال تركيبي قادر على التصور التركيبي.. خيال ممتد في الزمان والمكان إلى ما بعد الزمان والمكان فيما يسمى بالفنتازيا التي نجدها في (ألف ليلة وليلة) ثم في القصص المركب واقعياً في (أيام العرب وقصص العشاق النثرية) والسير الشعبية كسيرة الزناتي خليفة وسيرة (أبو زيد الهلالي..) ثم القصص الفلسفي كحي بن يقظان ورسالة الغفران، فضلاً عن المقامات... وكلها تدل على عدم القناعة برأي (شلدون) وتفسيره.

أما فيما يخص بالتفسير الذي يرى أن عدم استقرار العرب كان وراء اختفاء فن المسرح فهذا تفسير لا ينطبق إلاّ على فترة زمنية بعينها في الجاهلية وصدر الإسلام وإذا صدق فهو على بقعة مكانية بعينها وهي وسط الجزيرة العربية وغربها أما أطراف الجزيرة العربية في اليمن والحيرة والغساسنة ناحية العراق والشام فقد عرفت الاستقرار وعرفت الحضارات المستقرة لاسيما في اليمن... وإذا ما تقدمنا في العصر الأموي والعباسي فلقد زاد الاستقرار ولو كان هو السبب الأوحد لكان للمسرح العربي شأن آخر منذ القدم.

وفي العصر الحديث عندما تهيأت للعرب فرصة التعرف على هذا الفن احتبلوا الفرصة ونقلوا الفن وأسهموا فيه بشكل فعّال في وقت قصير جداً، والفضل يعود إلى الحماس الشديد لرواد المسرح العربي من المؤلفين والممثلين معاً.

إرهاصات المسرح العربي الحديث:

تكاتف المؤلفون والممثلون والمترجمون لاستزراع فن المسرح في تربتنا الأدبية الحديثة، وقد استعاروا البذور المستنبتة من أوربا ، وكان لهذه الطريقة فائدتها وسلبياتها في الوقت نفسه، أما إيجابياتها فإنها اختصرت المسافات التجريدية واقتطفت ثمار الازدهار للمسرح الأوربي الناجح.. وكأن نجاحه في أوربا يعني مقدمة لنجاحه في تربتنا الأدبية، ولهذا تشجع الرواد بالآمال وقاموا بالترجمة والتعريب، وقدم (مارون النقاش) رائعة موليير (البخيل) لكنه دهش لعدم الإقبال الجماهيري.. ومن ثم كانت الدراسة الباحثة عن الأسباب وخلص مع المؤرخين إلى نقاط محددة منها أن عرب الشام لم يتهيأوا بعد لاستقبال فن المسرح، وربما يفسر لنا هذا سبب هجرة رواد الفن المسرحي من الشام إلى مصر مثل (مارون النقاش، أبو خليل القباني، سليم نقاش، فرح أنطون، جورج دخول....)، والسبب الآخر أن النقاش تجاهل ذوق الجماهير وحبها للغناء والأمثال الشعبية والشعر والمأثورات... .

وهذه النقطة الأخيرة تقودنا بدورها إلى سلبية الاستدعاء الأوربي والتي تمثلت في تجاهل الرواد للبذور الشعبية المسرحية، والنشأة والتطور الطبيعي أن المسرح العربي كان عليه أن يستفيد من هذه الجذور ويطورها لتتوافق مع مزاجنا، ولتصبغ الفن المسرحي بصبغة عربية مميزة..، لكن يبدو أن هذا الطريق كان صعباً على الرواد فاستسهلوا أطايب المائدة الأوربية، لاسيما وأن البدايات المتعثرة كانت تعتمد على الجهود الفردية وهو أمر صعب مع فن معقد البناء والأداء كفن المسرح.

ولما تحققت الريادة المسرحية عاد العرب ورواد الفن المسرحي ليبحثوا عن الجذور الشعبية المسرحية أملاً في تقديم فن مسرحي متميز يحمل سمات المنطقة ويحمل تاريخها ويعبر عن عاداتها وتقاليدها ومزاجها وفكرها المتميز، فكثرت البحوث وكثرت المحاولات النصية التي حاولت أن ترتاد طريق التوظيف التراثي كما سنعرض لها.

مع إرهاصات المسرح العربي وتحديداً نهايات القرن الثامن عشر وجد التأليف المسرحي دونما مسرح... وفي النصف الثاني من القرن الماضي وجد المسرح بالممثلين وغاب التأليف، ومع العقد الثاني من القرن العشرين وُجد التأليف المسرحي مع الممثل المسرحي والمخرج المسرحي والمسرح فكانت بداية الريادة المسرحية، التي انتزعها توفيق الحكيم في المسرح النثري، والتي بدأها أحمد شوقي في المسرح الشعري وطورها بعده صلاح عبد الصبور.

يجمع المؤرخون على أن(خليل اليازجي)١٨٧٦كتب أول نص مسرحي شعري عنوانه "المروءة والوفاء"، وهذه المسرحية مستمدة من تاريخ العرب في الجاهلية، وتجري وقائعها في أيام دولة المناذرة.وهكذا بدأ المسرح بداية شعرية، كما بدأ المسرح الإغريقي قديماً بداية شعرية،وقيل إن هذه المسرحية مُثلت في بيروت ١٨٨٨.ثم انقطع التأليف المسرحي.. وعاد بعد غيبة طويلة حرجاً في محاولة أحمد شوقي(المملوك الشارد)وهي مسرحية كتبها شعراً وهو في فرنسا ١٨٩٢،ولما بعث بها إلى الخديوي وعرضت عليه، رد عليه بما معناه أن يترك التأليف لحين عودته لمصر، ويبدو أن المحاولة لم تكن جيدة و لم يرض عنها أحمد شوقي نفسه فانصرف عن المسرح لمدة طويلة ثم عاد إليه بقوة وفاعلية بداية من١٩٢٧.

أما العمل المسرحي الثالث المؤلف فكانت مسرحية بعنوان (صدق الإخاء) (لإسماعيل عاصم)، وقد كتبها ١٨٩٤، وأهميتها تنبع من أنها أول مسرحية مؤلفة نثراً، وثانياً أن موضوعها استجاب للواقع فجاءت محملة بأبعاد اجتماعية ورموز سياسية، لكن بناءها الفني -كما هو متوقع- جاء ضعيفاً لأن المسرحية لم تكن خالصة للحوار المسرحي، وقيل عنها إنها مزيج فني من فنّي المقامة والمسرحية فحملت ذوق عصرها وثقافة عصرها.

وهذه الأعمال الثلاثة المؤلفة لـ (خليل اليازجي، أحمد شوقي، إسماعيل عاصم) تمثل الإرهاصات الأولى لميلاد النص المسرحي العربي.. والذي سيبدأ التطور نحو الريادة والنضج الفني في العقد الثاني من القرن العشرين.

ومن ناحية أخرى لعب الممثلون دوراً بارزاً في تطوير فن المسرح العربي وهو أمر قد انعكس إيجابياً على تأليف النص العربي بل وتطوير النص العربي، فلقد بدأ عدد من رواد المسرح في تكوين الفرق المسرحية، ولجأوا إلى الترجمة والتعريب ولما حققوا نجاحاً واجتذبوا المثقفين تحفز المبدعون للتأليف المسرحي ومن هنا كانت البداية لفترة الريادة والتي يمكن أن نتابعها من خلال رواد المسرح من الممثلين (مارون النقاش، يعقوب صنوع، أبو خليل القباني، سليم نقاش، أديب اسحق، جورج أبيض، يوسف وهبي..).

وتناولنا لدور هؤلاء ليس بشكل عام، ولكن لكي نتابع عن كثب حالة النص المسرحي في مسرحنا العربي.. وكيف غاب وما البديل وكيف ساعد البديل على إيجاد النص العربي، ومن ناحية أخرى فهؤلاء الرواد ليسوا مجرد ممثلين وإنما هم مثقفون، ودرسوا فن المسرح في أوربا وبالتحديد في فرنسا وإيطاليا

وهؤلاء الرواد الذين نهضوا بفن المسرح وبذلوا جهوداً طيبة حفّزت على إبداع النص العربي المسرحي هم:

- **مارون النقاش – ١٨٤٧** وهو الأسبق إلى تقديم أول نص عربي مترجم في المسرح وبالتحديد في بيروت حيث قدم (البخيل) لموليير ولكن المسرحية كانت باللغة العامية الدارجة. ولأن مارون النقاش كان مثقفاً ثقافة خاصة في المسرح لأنه درس المسرح في إيطاليا فإن اختياره لـ (البخيل) كان موفقاً لبداية يجب أن تجذب الجمهور لنص ملهاوي لأشهر كاتب فرنسي في هذا المجال وهو (موليير)، ولكن توقعات النقاش خابت على الرغم من حسن الاختيار إذ أن الجمهور أحجم عن المسرح، فبدأ كمثقف في وضع تنازلات والبحث عن مشهيات تجذب الجمهور وترضي نزعاته الشعبية كالغناء والإنشاد والمأثورات الشعبية.

- **يعقوب صنوع**: وهو أيضا دخل عالم المسرح من باب الثقافة المسرحية المتميزة حيث أفاد من المسرح الإيطالي، ودرس المسرح الفرنسي، ولما عاد كون فرقته المسرحية، ونجح في تقديم مسرحيات مترجمة وممصرة، وقد أعجب به الخديوي إسماعيل، ولقبه بموليير مصر لدوره البارز في نقل ما يسمى بالكوميديا الانتقادية، فحقق نجاحات كثيرة حتى تمكن من تقديم ما يقرب من اثنتين وثلاثين مسرحية، لكن انتقاداته تطاولت إلى حدود القصر فكان أن غضب الخديوي إسماعيل، وأمر بإغلاق مسرحه.

- **سليم نقاش ١٨٧٦** : جاء إلى مصر بعد أن تمكن مع فرقته من المسرح وتمكن منه المسرح وقدم نشاطاته المسرحية في مدينة الإسكندرية، وضّم معه

(أديب اسحق) وشجعهما الخديوي إسماعيل... إلاّ أن المسرح باحتياجاته المادية.. مع ضعف الإقبال الجماهيري قد تسببا في أن يترك سليم نقاش وأديب اسحق المسرح ويلتحقان للعمل في الصحافة مع الأفغاني.

- **أبو خليل القباني:** جاء مع فرقته من سوريا ١٨٨٤ ليمارس نشاطه المسرحي في القاهرة، وإن كان القباني قد اختلف عن النقاش وصنوع لأنه ارتاد المسرح من باب التمثيل لا من باب النص والثقافة المسرحية الأوربية، ولذلك كان لنشاطه المسرحي مذاقه الخاص لأنه عُني بالقصص الشعبي عناية خاصة ثم حرص على تقديم وجبة شهية ترضي رغبات الجمهور فقدم الإنشاد والغناء والرقص واستثمر الموضوعات التاريخية والشعبية وجعلها موضوعاً لمسرحياته فقدم (عنترة، ناكر الجميل، هارون الرشيد...) وكانت محاولاته المسرحية خطوة جيدة نحو نص عربي لاسيما ذلك النص المستلهم للتراث أو المحيي للتراث الشعبي والتاريخي ومن ناحية أخرى يرى بعض النقاد في محاولته جذور فن الأوبرت.

- **جورج أبيض:** كانت عودة جورج أبيض إلى مصر مثمرة للفن المسرحي عامة وللنص المسرحي بصفة خاصة... والحقيقة أن جورج أبيض قد هيأته دراسته الفرنسية لفن المسرح لأن يلعب دوراً مهماً، فسد بثقافته وموهبته بعض الفراغات المسرحية المهمة في تلك الفترة، وقد نجح في تقديم الأعمال المسرحية العالمية لموليير بخاصة مثل (النساء العالمات، مدرسة الأزواج، طرطوف...) وبنجاحاته استطاع اجتذاب كبار المثقفين والسياسيين إلى مسرحه كسعد زغلول وحافظ إبراهيم وعزيز عبيد وخليل مطران وإبراهيم رمزي... .

وكان لهذا النجاح ثماره المفيدة للنص المسرحي حيث نشطت الترجمة ونشط التأليف، أما الترجمة فقد أغرى النجاح خليل مطران فأقدم على روائع شكسبير وترجم له (عطيل، مكبث، هاملت، تاجر البندقية...) ومن ناحية أخرى أشار سعد زغلول على جورج أبيض لكي يقدم مسرحيات بالعربية، وهنا تشجع (فرح أنطون) فكتب مسرحيته (مصر الجديدة ومصر القديمة) سنة ١٩١٣، وكان النص ضعيفاً وشابه محاولة إسماعيل عاصم في بعض سلبياته إلاّ أن هذه المسرحية قد جمعت بين فني الرواية والمسرحية، وعلى الرغم من عيوبها الفنية إلاّ أنها أغرت بالتأليف المسرحي الجاد والذي بدأت خطواته الجادة بمحاولات إبراهيم رمزي ومحمود تيمور ومحمد تيمور.

كتب إبراهيم رمزي مجموعة من المسرحيات الاجتماعية والتاريخية وصبغ بعضها صبغة ملهاوية وبدأ ١٩١٤ بمسرحية (الحاكم بأمر الله) ثم كتب ١٩١٥ مسرحيتين هما (أبطال المنصورة، دخول الحمام مش زي خروجه) وفي ١٩١٦ كتب (بنت الإخشيد) ثم (البدوية) ١٩١٨ . وجاءت مسرحيته (صرخة الطفل) ١٩٢٣ من أنضج أعماله المسرحية، ويبدو أنه اكتسب خبرة فنية إبداعية أتت ثمارها في هذا العمل الأخير.

لكن ما يؤخذ على إبراهيم رمزي وعلى الأخوين تيمور هو استخدامهم للغة العامية في المسرح، وقضية اللغة في المسرح أثيرت في تلك الفترة بالتحديد إثارة عارمة، فلما كتب فرح انطون مسرحيته (مصر الجديدة ومصر القديمة) ١٩١٣ حلّ قضية اللغة بتصور خاص فأنطق الشخصيات المثقفة بالغة العربية الفصحى وانطق عامة الناس بالعامية، وكرر المحاولة نفسها ميخائيل نعيمة

المهجري في محاولته المسرحية (المال والبنون) ١٩١٨ بنيويورك.

وجاء الأخوان تيمور فكتبا أولاً بالعامية فكتب محمد تيمور مسرحياته بالعامية مثل (العصفور في القفص ١٩١٧، عبد الستار أفندي ١٩١٨، العشرة الطيبة ١٩٢٠ -وهي غنائية-، ثم الهاوية ١٩٢١) وعلى الرغم من اللغة العامية إلاّ أن البناء الفني والفكرة والصراع القوي جعل المسرح ينتقل نقلة نوعية مهمة، وكان يمكن أن يكون تأثير هذه الأعمال أقوى إلاّ أن أصول وأفكار هذه المسرحيات مستقاة من محاولات فرنسية سبقته.

ثم كتب محمود تيمور في تلك الفترة مسرحيته (أبو شوشة، الصعلوك..) والطريف أن تلك المرحلة شهدت جذباً للمثقفين للإسهام في فن المسرح ولو بمحاولة واحدة مثل الشاعر، محمد عبد المطلب، ومثل محاولة مصطفى كامل (فتح الأندلس) ١٨٩٢، وإبراهيم الطرابلسي ١٨١٨ بمسرحيته (ابن زيدون وولادة).

وشهدت تلك الفترة ميلاد رائد المسرحية النثرية توفيق الحكيم عندما كتب أولى مسرحياته بعنوان (الضيف الثقيل) سنة ١٩١٩. وقد رمز بالضيف إلى الاستعمار الإنجليزي. وبعد ذلك كتب سنة ١٩٢٣ مسرحيته (المرأة الجديدة) واستقى فكرتها من عمل فرنسي، ثم شارك الحكيم مع مؤلفين آخرين في بعض مسرحيات متواضعة، وكان عليه أن يُطور موهبته، وكان علينا أن ننتظر عودته من فرنسا ليقود باقتدار وجدارة هذا الفن المسرحي النثري ويخطو به خطوات من مجرد إرهاصات إلى ميلاد حقيقي عُني به حتى وصل به إلى قمة الشباب عطاءً.

ويمكن أن نسجل على فترة الإرهاصات المسرحية لفن المسرح العربي الملاحظات الآتية:

١- الفترة الزمنية طويلة جداً لمرحلة الإرهاصات حيث بدأت منذ كتب اليازجي مسرحيته ١٧٨٦ .. واستمرت حتى ١٩٢٠ -تقريباً- وهذا يدل على عدم سرعة الانسجام والائتلاف مع الفن الجديد، وفي تلك الفترة الطويلة كان الحصاد التأليفي للنص المسرحي قليلاً جداً، وأن أكثر النصوص المؤلفة كانت في مطلع القرن العشرين تاركة الفرصة للترجمة والتعريب بنشاطهما الزائد في فترة الإرهاصات المسرحية.

ونلاحظ أن التأليف المسرحي وجد بدون مسرح.. ثم وجد المسرح بدون تأليف فسددت الترجمة ثم التعريب الفراغ.. ولمّا توافق المسرح مع النص المؤلف كان لفن المسرح مساره الآخر مع الرواد.

٢- كانت اللغة المسرحية مرتبكة فوجدت النصوص التي اختلط فيها الشعر بالنثر ووجدت النصوص التي زاوجت بشكل غير شرعي وغير فني بين الفصحى والعامية ثم سيطرت العامية سيطرة بالغة بدعوى واقعية التصوير والتعبير -التي فهمت بشكل خاطئ آنذاك-.

٣- يدين مسرحنا العربي في إرهاصاته للمسرحين الفرنسي والإغريقي، أما الإغريقي فلإحياء بعض مآسيه، وأما التأثير الفرنسي فهو واضح جداً من ناحيتين، أما الأولى فرواد الإرهاص قد تثقفوا ثقافة فرنسية خالصة، وآخراً فإن أكثر النصوص المترجمة والمعربة التي مُثلت على خشبة المسرح كانت لكتاب من فرنسا وكان (موليير) أشهرهم. بل وحتى رواد المسرح في الفترة التالية قد تزرعوا بثقافة فرنسية في مجال المسرح وأعني

أحمد شوقي وتوفيق الحكيم.

٤- لأن أكثر رواد الإرهاصات كانوا من الممثلين المثقفين لذا فإن تطوير الأداء التمثيلي كان أسرع تطوراً من الأداء التأليفي للنص المسرحي.

٥- تمركز الإرهاصات المسرحية في مصر هو تمثيل للمسرح العربي، لأن مصر احتذبت رواد المسرح العربي، ومن ثم فالإرهاصات المسرحية التي كانت في مصر دانت بالولاء لنماذج عربية أخرى من الشوام بخاصة مثل (مارون النقاش، سليم نقاش، جورج دخول، جورج أبيض، أبو خليل القباني...).

وكانت كارثة ١٨٦٠ بالإضافة إلى الاضطهاد لبعض الفئات في الشام، مع الجو الثقافي الصاعد في مصر ولاسيما في عهد إسماعيل مع تقبل المصريين لفن المسرح والاستجابة له.. كلها عوامل ساعدت على الهجرة إلى مصر لتكوين نواة مسرحية بإرهاصات جادة ومستمرة.

وعلى الرغم من الحماسة الشديدة للرواد العرب في فترة الإرهاصات إلاّ أن الفائدة المتحققة كانت محدودة لا تتناسب وحجم الحماسات الشديدة لفن المسرح والثقافة والعوامل التي يمكن أن تكون مع الموهبة تطويراً لفن ما كالشعر أو المقال أو القصة القصيرة... إلاّ أن الأمر مع المسرح يختلف لأنه فن معقد ومركب، ومن ثم فالجهود الفردية مهما بلغت حماساتها فلن تحقق الرغبة المنشودة للتطوير المسرحي، ومن ثم كان تدخل السلطة في أي دولة بإمكاناتها هو البداية الجادة لتطوير فن المسرح، ونلاحظ هذا في مسرحنا العربي بخاصة.

ولعل رغبة الخديوي إسماعيل في تقليد الحياة الأوربية، ونقلها إلى مصر قد

مكّن لفن المسرح في مصر في وقت باكر في المنطقة العربية، وتلاحظ جهوده في هذا المضمار عندما افتتح المسرح الكوميدي ١٨٦٩، ثم أنشأ مسرح الأوبرا في العام نفسه وساعد عل تقديم أول أوبرا مصرية (أوبرا عايدة)، بالإضافة لمسرح الأزبكية.

ومن ناحية أخرى نلاحظ تشجيع الخديوي إسماعيل لرواد الفن المسرحي، فأعجب بيعقوب صنوع وأطلق عليه (موليير مصر)، وشجع سليم نقاش لما بدأ نشاطه المسرحي بالإسكندرية.

والمسرح اللبناني بدأ الانطلاقة الجادة لما تدخلت الدولة بإمكاناتها، والمسرح السوري عرف التطور الحقيقي، وفاق من عثرته لما تدخلت الدولة ١٩٥٩، ونشط المسرح البحريني عندما تدخلت الإمارة وأنشأت قسم المسرح والفنون، وكان النشاط المسرحي من قبل قد اقتصر على الفرق المدرسية، وفي الكويت بدأ المسرح الجاد عندما تدخلت الدولة ١٩٦١.

وفي قطر أيضاً بدأ المسرح في الانتعاش مع رعاية الدولة ويعبر عن ذلك د.كافود عندما يقول "أولت الدولة المسرح اهتماماً كبيراً من الناحية المادية فرصدت لكل مسرح مساعدة مالية"[١].

وفي مصر كانت الدفعة القوية لفن المسرح مع ثورة يوليو، وآتت الدفعة من الدولة ثمارها في الستينات –كما سنرى–.

---

[١] الأدب القطري الحديث ، د . محمد كافود ، ١٣٦

مرحلة الريادة المسرحية

.. حتى عشرينات هذا القرن كانت المسيرة المسرحية العربية قد مرّت بمرحلتين متمايزتين عبر فترات تاريخية ضاربة في القدم، أما المرحلة الأولى فتمثلت في جذور هذا الفن عبر نشاط شعبي تراثي متنوع ما بين الغناء والإنشاد والتقليد ثم خيال الظل والقراقوز...، والمرحلة الثانية مثّلت بنشاطاتها الموفورة فترة الإرهاص للمسرح العربي الحديث.. وفيها اتصل المسرحيون (ممثلون ومؤلفون) بأسباب المسرح الأوربي والفرنسي بخاصة، وترتب على ذلك عدم العناية بالجذور لإنمائها أو الإفادة منها أو تطويرها، وساعد على الارتماء في أحضان المسرح الأوربي غيبة النص المسرحي المؤلف عربياً، الأمر الذي أفسح المجال للترجمة والتعريب.

وبداية من عشرينات القرن العشرين كان المناخ مهيأ للريادة المسرحية على مستوى التأليف النصي وحتى على مستوى التمثيل والإخراج... .وذلك للأسباب الآتية:

١- وجود عدد كبير من دور المسرح مثل (المسرح الكوميدي، دار الأوبرا، مسرح الأزبكية، مسرح الجيب..) ومن مسمى هذه المسارح نكتشف الحرص على التنوع فالأوبرا فن مستقل، والمسرح الكوميدي عُني بموضوعات أعلنها الاسم ومسرح الجيب كان هو المجال للتجريب المسرحي والتجديد المسرحي على مستوى اختيار النص والتمثيل والإخراج.

٢- وجود عدد كبير من الفرق المسرحية المتميزة ونذكر منها (فرقة جورج أبيض، فرقة رمسيس التي أسسها يوسف وهبي، الفرقة المصرية للتمثيل

والموسيقى...) بالإضافة إلى التطور اللاحق ممثلاً في افتتاح (المعهد العالي لفن التمثيل ١٩٤٢) ثم أنشأت ثورة يوليو المصرية (معهد السينما والمعهد القومي للموسيقى ثم معهد الفنون الشعبية...) . وتلك الفرق المسرحية زخرت بعدد كبير من الموهوبين والمثقفين الذين ارتقوا بمكونات الفن المسرحي ليعززوا الصلة الحميمة بين الجمهور والمسرح.

٣- دور ثورة ١٩١٩ المصرية في إيقاظ الحس القومي الذي دفع إلى البحث عن الذات، ومن ثم الانتباه إلى الواقع الاجتماعي والسياسي عند عامة الناس ومن ثم المثقفين، ولذلك استثمر المسرح ذلك بالمشاركة والتعبير حتى أن هذا التوجه المبكر قد حدد المسارات الموضوعية للمسرح العربي والتي سنتحدث عنها لاحقاً وهي (المسرح الاجتماعي، المسرح السياسي...) وما حدث من اهتمام شعري للوطنية وقضايا الوطن والمجتمع قد انسحب على توجهات من المسرح، ولعلّ هذا ما دفع الحكيم لأن يبدأ نتاجه التأليفي بالمسرحية الرامزة إلى الاستعمار (الضيف الثقيل) وقد قصد بها المحتل الإنكليزي.

٤- اتضحت معالم المسيرة المسرحية، وتميز المسرح الشعري عن المسرح النثري، وراد أحمد شوقي المسرح الشعري بينما تفرغ توفيق الحكيم لريادة المسرح النثري بنصوصه المسرحية المتميزة، والتي نبدأ بها التوغل في النص المسرحي العربي لنرصد تطوره وقضاياه الفكرية التي عُني بها.

أولاً : المســـرح النثــري :

أ- الحكيم وريادة المسرح النثري:

يمثل نتاج الحكيم المسرحي ثلاث مراحل فنية متباينة أشد التباين، أما المرحلة الأولى فنُجمل فيها القول لأنها كانت قبل سفره إلى فرنسا، والحقيقة أنه لم يتميز عن أقرانه ومعاصريه تميزاً ملحوظاً فاقترب من التيموريين ومن إبراهيم رمزي وغيرهم وألف مسرحيات مشتركة مع آخرين، وألف مسرحيات أخر كتبها خصيصاً لفرقة عكاشة التي كان يضيق ببخل صاحبها عليه في تقييمه الظالم لأجره المسرحي، وكتب مجموعة نذكر منها (المرأة الجديدة) وعبّر بها عن قضية السفور وخروج المرأة وهي قضية كانت مثارة بشكل حاد آنذاك ونجد صداها في شعر الإحيائيين أيضاً للفترة نفسها، ثم كتب مسرحية غنائية وسماها (علي بابا) ثم كتب مسرحية (خاتم سليمان) فمسرحية (العريس)[1] ومسرحية (الضيف الثقيل).

وعندما نُجمل القول عن هذه المرحلة الأولى عند الحكيم فذلك لأنه لم يتميز عن معاصريه الذين مثلنا لأعمالهم في حديثنا عن الإرهاصات كإبراهيم رمزي، ومن ناحية أخرى تحفظ الحكيم على هذه النصوص على الرغم من أدائها على خشبة المسرح آنذاك، ولم يبق الحكيم عليها لأنها كانت مسجلة للبداية الأولى المتعثرة.

---

[1] مسرحية العريس مسرحية مصّرها الحكيم عن الفرنسية والنص الفرنسي بعنوان (مفاجأة أرتور)... أما مسرحية (خاتم سليمان) فهي عمل مشترك بينه وبين صديقه المسرحي (مصطفى ممتاز)، وقد استقيا فكرتها من رواية فرنسية بعنوان (قاعة تاريون).

أما المرحلة الثانية فكانت مفاجأة للمسرح العربي لأنها تمثل قفزة نوعية في تاريخ المسرح العربي، فما أن قضى في فرنسا ثلاث سنوات حتى عاد محملاً برصيد ثقافي واسع فاستثمره ليبدأ الطور الفني الثاني لمسيرته مع النص المسرحي فكتب (أهل الكهف) وصدرت ١٩٣٣ وكانت البداية قوية استحق بها الحكيم انتزاع ريادة مبكرة لتفوق النص المسرحي المقروء! وقدم الحكيم قضية الزمن الفلسفية في شكل صراع مسرحي بين الإنسان والزمن، وبدأ بهذه المسرحية تيار المسرح العربي الذهني، وكان الحكيم قد أفاد هذا التيار من أوربا وأخذه بشكل مباشر من بعض أعمال (إبسن النرويجي) و(برناردشو) الايرلندي ثم (سارتر) الفرنسي بشكل مكثف.

ولما حققت مسرحية (أهل الكهف) نجاحاً بين القراء أتبعها بعملين آخرين من التيار الذهني نفسه وهما: مسرحية (شهرزاد) ١٩٣٤ ثم مسرحية (بجماليون) ١٩٤٢ . والحقيقة أن التأثر بالأعمال الأوربية لم يكن السبب الأوحد لهذا التوجه الصعب عند الحكيم عن مرحلته الفنية الثانية، وإنما يمكن أن نضيف الأسباب الآتية أيضاً:

١- طبيعة الحكيم التأملية وثقافته الفلسفية الواسعة لاسيما ولعه بالفكر والفلسفة بشكل حاد انعكس مباشرة على أعماله القصصية والمسرحية على حد سواء، فضلاً عن سبق والده من قبل إلى هذه النزعة العقلية الفكرية وأفادها منه...

٢- تحول الحياة المصرية بعد ثورة ١٩١٩ إلى الهدوء الداخلي النسبي إذا ما استثنينا الآثار المحدودة للحرب العالمية الثانية، فضلاً عن انتشار المذهب الرومانسي الذي ولع به المعاصرون من المبدعين والقراء على حد سواء، وهذا

الاتجاه الرومانسي يزكي التأملية والخيال والبعد الفلسفي لاسيما إن تغذى بمصادر ثقافية متنوعة وقوية وهذا ما أجاده الحكيم.

وإذا كان هذا الاتجاه الذهني قد اجتذب قراءً للمسرح، وقد أحيا استخدام اللغة الفصحى بشكل تقي وتوظيف فني ناجح في الحوار المسرحي، فإنه أيضاً تمتع بإيجابية مهمة وهي اعتماده على الموروث التراثي يبعثه لا ليعيده ويلوكه، وإنما ليوظفه بشكل فني متميز، وليصل الماضي التراثي بالحاضر المسرحي، ففي مسرحيته (أهل الكهف) استثمار لما جاء في القرآن الكريم وكتب المفسرين فضلاً عمّا جاء من مصادر أجنبية أخرى ذكرها في كتابه (زهرة العمر). وفي (بجماليون) استثمار لأسطورة يونانية قديمة. وفي (شهرزاد) استثمار لمعطيات (الليالي العربية) مع قضايا فكرية أخرى.

وتميز التيار الذهني في مسرح الحكيم بتناوله لقضايا فكرية عامة ارتفعت بصاحبها فوق الحدود الجغرافية فتجاوز المحلية إلى العالمية، ثم إن هذا التيار الفني الذهني قد اجتذب قراء احترموا هذا الفن لتراثه الفكري، وهو أمر قد رفع من شأن النص المسرحي وأبرز أهميته البالغة.

أما سلبيات هذا الاتجاه الذهني فكثيرة قياساً بضرورات الفن المسرحي ومتطلبات نجاحه.. ومن السلبيات أنه اعتمد في الصراع على الفكر المجرد لا على الحدث الحي، فحرك شخوصه في المطلق من المعاني المجردة، وحول شخوصه إلى مجرد دمى فكرية أصبحت مجالاً خصباً للتأويل والترميز، وهو أمر قد صعّب تقديم هذه الأعمال على خشبة المسرح، وهذه سلبية أخرى لأن النص المسرحي يكتب

ليصلح للتمثيل قبل القـراءة، والغريـب أن الحكيـم كـان يـدرك تمامـاً هـذا الأمـر، وصرح بأنه كتب هذه المسرحيات للقراءة فقط.

وتعد هذه المرحلة الثانية من الإسهامات النصيـة لمسـرح الحكيـم متميزة، لأنها كسبت للمسرح قراءً وزادت القناعة بأهمية هـذا الفـن المسـرحي وسـنمثل لهذه المجموعة: المسرحية الذهنية بمسرحية (أهل الكهف).

شغلت قضية الزمن رأس الحكيم المتأمل والمفكـر، وزاد تأملـه ببعـد ثقـافي فلسفي وافر، ولذلـك كثرت محاولاتـه في معالجـة الزمـن و لم تقتصـر علـى عمـل واحد، ففي مجال القصة كتب (أرني الله) فعالج قضية الزمن ببعد إيمـاني ومنظـور إسلامي خالص. أما في مسـرحه فـترددت فكـرة الزمـن في أكـثر مـن عمـل ففـي مسرحيته (رحلة إلى الغد) عالج فكرة الزمن من خلال الخيال العلمي حيث افترض ركوب شخصين لصاروخ انطلق بهما من الأرض إلى كوكب مجهول... ثم عادا بعد ثلاثـة قـرون لـيرصد المفارقـات الحضاريـة والفكريـة، وليسـجل الطموحـات المستقبلية المرتقبة، وماذا ينتظر الإنسان من تغيير.

وفي مسـرحيته (عودة الشباب) تلح عليه فكـرة الزمـن أيضـاً فعالجهـا مـن خلال الخيال العلمي أيضاً حيث إن شيخاً يعـود إلى شبابه بفضـل إكسـير الحيـاة الجديد الذي توصل إليه العلماء.. لكن المفارقة هنا تنتقل داخل الشـخصية نفسـها حيث يشقى بشبابه المتجدد الطـارئ وبشيخوخته المسـتقرة في عقلـه ووجدانـه.. فوقار الشيخوخة يرفض اندفاعات الشباب، وطموحات الشباب ترفض تحفظـات الشيخوخة... ثم يفضل الرجل السـكون إلى شيخوخته فكـراً وجسـداً في توافـق نفسي وعضلي ومزاجي.

وجاءت مسرحية (أهل الكهف) لتتوج العمق الفكري لقضية الزمن، وهنا يتخلى الحكيم عن حيلة الاكتشافات العلمية، ويجعل القدرة المسببة للمفارقة الزمنية متمثلة في بُعد إيماني يتوج بقدرة الله سبحانه وتعالى على إعادة الفارين بدينهم من الإمبراطور الوثني (دقلديانوس) وكان ثلاثتهم (مرنوش - وزير - ومشلينا - وزير - والراعي يمليخا) وانضم إليهم الكلب (قطمير) وقد آواهم كهف بموقع ممتاز يقيهم عوامل التعرية من رياح وأمطار وشمس حارقة... وكان النصب قد استبد بهم فألقوا بأجسادهم وخلدوا إلى نوم عميق... ثم عادوا إلى الحياة بقدرة الله بعد ثلاثة قرون.. ولما بدأوا الحركة اكتشفهم أحد الفرسان وأشاع الخبر، فجاءت الجماهير، وحراس القصر... وعندئذ أدرك ثلاثتهم أنهم ناموا أكثر مما قدروا.. فأخذوهم إلى القصر وأطلقوا عليهم اسم (القديسين) ولما مارسوا ما اتيح لهم من حياة اكتشفوا التغيرات الجذرية.. فزاد عليهم عبء الفارق الزمني والحضاري.

وكان الراعي (يمليخا) الذي لم يجد غنمه هو أول العائدين إلى الكهف ويبدو أن بساطته لم تمكنه من المقاومة، أما (مرنوش) فوجد سوقاً للسلاح مكان بيته، ولما سأل عن ابنه قيل له إنه مات في سن الستين، فدارت الأرض برأسه: كيف يموت ابنه في سن الستين وهو الأب مازال في ريعان شبابه.. فقرر العودة إلى الكهف.. وعبثاً حاول معه (مشلينيا) أن يستبقيه لكن المفارقة مثّلت عبئاً لم يستطع مقاومته ورأى في العودة إلى الكهف خلوداً إلى الراحة. وبقي (مشلينيا) الذي كان يبحث عن (بريسكا) فوجد حفيدتها تشبهها تماماً، .. وقاوم الفروق الزمنية ومتغيراتها لكن انتهى إلى الاستسلام فعاد إلى الكهف... ويبدو أن (بريسكا) تعلقت به وأحبته ولحقت به في الكهف... وسُدّ الكهف وهم بداخله

منهم من مات ومنهم من ينتظر الموت!

وعلى الرغم من عمق المعالجة لفكرة الزمن في هذه المسرحية التي توجت بفصول أربعة إلاّ أن ملامح رومانسية صارخة قد لا تتناسب مع جدية التناول المحكم بالعلية السببية، فالقارئ يقتنع بدوافع العودة للرجال (يمليخا، مرنوش، مشلينيا) إلى الكهف، إلاّ أننا نلاحظ المبالغة الرومانسية عندما تلحق (بريسكا) الحفيدة بهم في الكهف.. وتبقى معهم مع من مات ومع من ينتظر الموت لاشيء إلاّ أنها أحبت (الجد) وتعلقت به... وكأن الزمان توقف ليخرج (بريسكا) الحفيدة من (بريسكا) الجدّة فتجد الحب وتتناسى الفروق وتبذل روحها سخية من أجل حب مفاجئ وطارئ!!.

أما عن النهاية الانهزامية فهي ليست جديدة على الحكيم وقد سبق أن قدمها في مسرحيته (عودة الشباب) وفي (رحلة إلى الغد).. ويبدو أنه يتشبث بقناعة خاصة مؤداها أن من لم يستطع أن يجد نفسه فقد حكم على نفسه بالموت.

ويعد الحوار في هذه المسرحية أفضل ما فيها، لأنه جاء بالفصحى وقد حمل قدراً من التكثيف وساعد على تطوير الحدث المسرحي بشكل رأسي، وعندما نضيف إلى هذا أن قضية الزمن المجرد معقدة، فإن الحكيم بتمكنه الحواري قد أحالها إلى شواهد مادية قوامها المفارقة الحياتية بين زمنين وعهدين، وهذا نموذج من حوار بين (مرنوش ومشلينا) حيث يستعد (مرنوش) للحاق بالراعي في الكهف بعد أن صرعته المفارقة الزمنية و لم يستطع أن يقتنع بحياته الجديدة وفشل في الاستجابة والتجدد أو التجديد:

مرنوش: ولدي مات ولا شيء يربطني بهذا العالم المخيف. نعم صدق (يمليخا) فهذه الحياة لا مكان لنا فيها... .

مشلينا : لماذا لم تقل هذا الكلام بالأمس؟ ألست أنت الساخر من (يمليخا)؟

مرنوش: لقد صدق الراعي

مشلينا : منذ متى..؟

مرنوش: مشلينا... لقد مات قلبي، ولا فائدة مني بعد اليوم. تعال معي إن كنت لي صديقا...

مشلينا : إلى أين؟

مرنوش: (وهو يجذب يده) إلى عالمنا نحن..

مشلينا : (وهو يسحب يده أمجنون أنت... لا تذهب ابق معنا

مرنوش: لا أستطيع

مشلينا : بل تستطيع... لكنه اليأس والحزن على ولد مات منذ قرن في سن الستين... أيها الأحمق تريد أن تلحق به، وأنت لم تزل فتى أمامك نضج الحياة!

مرنوش: (ضارباً رأسه بيده) أنا فتى.. وابني شيخ! تقول هذا الكلام ببساطة كأن ليس لك عقل يعي ويضبط ما تقول.. آه.. إنك ستؤدى به حتماً إلى الجنون..."

أما مسرحية (شهرزاد) فقدمها في سبعة مناظر بدلاً من الفصول وحدثنا عن (شهريار) المنحرف ضد الحياة بفعل الخيانة الزوجية، فتحول إلى رجل سوداوي وازداد دموية لسلطويته كملك فأعلن عن رغبة جسدية مادية تهمة تعلن الاستمتاع والانتقام معاً.. وبفعل (شهرزاد) حولته إلى معقول مستقل تحرك فكره

وعقله ويستجيب لها حتى صار عقلاً محضاً ولكن ما صار إليه لا يُعد تقدماً في نظر الحكيم الذي يرى أن التعادلية فقط هي التي تحقق للإنسان توازنه الإنساني وتوافقه البشري وهو ما لم يستطع أن يصل إليه (شهريار).

وفي المرحلة الثالثة والأخيرة تحول الحكيم بمسرحه تحولاً موضوعياً وفنياً حيث استثمر الموضوعات الاجتماعية والسياسية لتمثل قوام نتاجه المسرحي وهو الأكثر كماً وكيفاً في هذه المرحلة الناضجة فنياً، ونعني بالتحول الفني هنا أنه قدّم مسرحاً قابلاً للتمثيل لا مسرحاً ذهنياً للقراءة، وقد جمع الحكيم أعماله المسرحية في مجموعتين هما: (مسرح المجتمع) ومجموعة (المسرح المنوع)، بالإضافة إلى مجموعة أخرى متناثرة بمفردها، ومن بين هذه المسرحيات لتوفيق الحكيم في هذه المرحلة الثالثة (الأيدي الناعمة، الخروج من الجنة، سر المنتحرة، صلاة الملائكة، صاحبة الجلالة....).

ومن هذه المجموعة تبرز مسرحية (براسكا) ونستشف من عنوانها أنها مستقاة من أصل يوناني لأرستوفان ومسرحيته (مجلس النساء). واستثمر الحكيم الفكرة ليحولها ببعد رامز إلى الوضعية السياسية المعاصرة له وقتئذ.

وفي هذه المسرحية تخيل الحكيم قيام ثورة نسوية بقيادة (براسكا) التي تنجح بمن معها في الاستيلاء على السلطة، لكنها بعد حين تنشغل بأنوثتها لاسيما عندما تقع في حب قائد الجيش (هيرونيموس)... ويُلقي بها سجينة لإهمالها شئون البلاد، ويدخل السجن أيضاً (بقراط) الفيلسوف صاحب النظرية في الحكم والذي كان يتمنى للحكم المثالي أن يتوافر عليه ثلاثة هم: (براسكا الممثلة للحرية، والقائد الممثل للقوة وهو الفيلسوف كممثل للعقل المدبر)، لكن القائد بقوته

أطاح بنظريته، وعبّر عن سخريته عندما أودعه السجن وأعلن الانفراد بالسلطة كوسيلة نموذجية للحكم من وجهة نظره.

وكان الحكيم يرمز بهذه الفكرة إلى الأحزاب المصرية المتطاحنة لأمور ذاتية وغير وطنية وبذلك تمنى ظهور ذلك الحاكم القوي الذي ينفرد بالسلطة فيحكم بحزم بعيداً عن مظلة الشعارات البراقة، والحماسات الزائفة.

لقد وثب الحكيم بالنص المسرحي وثبة فنية قوية اختصرت المسافات[1] وقد عبر هو عن هذا المعنى بقوله: "أنا أحاول في قلق جنوني أن أسارع إلى ملء بعض الفجوة على قدر إمكاني وجهدي، وأنا أقوم في ثلاثين سنة برحلة قطعها الأدب المسرحي في اللغات الأخرى في نحو ألفي سنة"، وتميزت مسرحيات الحكيم بالتنوع الموضوعي حيث لم يحصر نفسه في اتجاه واحد كالاتجاه الذهني أو الرمزي أو الواقعي وإنما أسهم في هذه الاتجاهات كلها ووثق الصلة بين النص المسرحي وبين الواقع الاجتماعي والسياسي مما أكسب مسرحياته حيوية وتأثيراً. وأقر الجميع عن قناعة بريادة الحكيم للمسرح النثري.

بدأ كتاب المسرح بعد جهود الحكيم الأولى المتميزة يستكملون معه المسيرة لتطوير النص المسرحي، وقد تجاوز الكتاب مرحلة التقليد المباشر وغير المباشر، بدليل ارتباط موضوعات النصوص المسرحية بالواقع المجتمعي ومستجداته، وكانت الخطوة الثانية هي البحث عن تميز النص المسرحي العربي في محاولة جادة

---

[1] وذلك لأن الحكيم ارتاد الطريق الصعب وترك الطريق السهل للتأليف حيث ركب من البداية موجة (إبسن وبيراندللو وبرناردشو..) وهم مؤلفون نبذوا التصفيق وشقوا الطريق المسرحي الصعب الذي حقق لهم تميزاً عالمياً.

لتخليصه من فلك المسرح الأوربي الذي اعتمد عليه لفترات طويلة، وبدأ الحكيم فنادى بضرورة إحياء المسرح الشعبي وكتب (قالبنا المسرحي) وبحث (يوسف إدريس) عن شكل لمسرح عربي ينقذنا من الصيغة الأوربية، وجرّب في نصوصه المسرحية القليلة... وأمام هذه الرغبة الطموحة للتعبير عن الواقع وللبحث عن التميز.. ومع انتشار المسرح في أقطارنا العربية في الستينيات والسبعينيات بدأت الملامح الموضوعية والفكرية تتبلور في ثلاثة اتجاهات عريضة هي:

١ – التوظيف التراثي.

٢ – الاتجاه الاجتماعي.

٣ – الاتجاه السياسي.

١ – التوظيف التراثي:

لم يكتف المسرحيون بحماسات البحث عن التميز بشكل نظري وإنما سعوا إلى تحقيق ذلك بشكل عملي وذلك في محاولات جادة لاستلهام التراث شكلاً ومضموناً، ولذلك جاءت كثير من موضوعات نصوصنا المسرحية تستلهم التراث وتفيد منه وتوظفه بأبعاد رامزة إلى وضعية اجتماعية أو سياسية، وكثرت الموضوعات التاريخية كثرة واضحة، لأنها كانت مساعدة لكتابنا، إذ أن بعض الفترات التاريخية قد حملت بذور أعمال قصصية ومسرحية ناجحة، وهناك بعض الكتاب من فضل شخصية تاريخية ليقيم عليها بناءه المسرحي، وأكثر كتاب المسرح استعانوا بالموروث الشعبي بخاصة شكلاً وموضوعاً عن عمد لأنهم رأوا أن هذا الموروث الشعبي سيساعد على إحياء الشكوك المتواضعة لجذور المسرح الشعبي، ولذلك سنرى ألف ليلة وليلة تخترق الكثير من نصوصنا المسرحية تماماً

كما سنرى بعض القصص الشعبية مثل (شفيقة ومتولي) وغيرها.. فضلاً عن محاولات إحياء شكل الراوي وخيال الظل والقراقوز.

في سنة ١٩٦٣ يطالعنا (يوسف إدريس) بمسرحيته (الفرافير) واعتمد فيها على كوميديا السيرك الشعبية التي تعتمد على الإضحاك والحركات المتميزة، وجعل (فرفور) شخصية متميزة بروحها الشعبي وحضورها البدهي على الرغم من تمتعها المعلن بالضعف الإنساني أمام الطعام والنساء، وتجسيد هذا الضعف المعلن كان سبيل الإضحاك، وقد أفسح ذلك لـ (فرفور) قدراً من الارتجال المقصود قصداً من المؤلف في محاولة الوصول إلى ظاهرة (التمسرح) التي تسمح بالانفعال والانسجام عبر المشاركة الحقيقية بين الممثل والجمهور، وكان اختيار المؤلف لشخصية من السيرك (فرفور) بملاعحها وضعفها وخفتها في غاية التوفيق لتحقيق ظاهرة التمسرح إلاّ أن الكاتب لم يصل إلى الغاية المطلوبة.. وإن حقق جزءًا من هذه الغاية.

ويوسف إدريس لم يقدم (الفرافير) لإحياء شكلي شعبي فقط ولا لانتزاع الإضحاك وتحقيق محاولة التمسرح.. وإنما حمل النص غاية فكرية سعت إلى الإجابة عن سؤال مهم: كيف يحكم الناس أنفسهم؟

وجاء (محمود دياب) ليعتمد المسرح الشعبي وسيلة بنائية وتنفيذية في مسرحيته (ليالي الحصاد) وحرص على تقديم صورة للمسرح الشعبي المرتجل، واعتمد في الموضوع على سحر الشرق وأبخرته التي تمكنت امرأة فاتنة من أن تسحر أهل القرية، وهنا يتسع الخيال الشعبي وتتصاعد أبخرة الشرق ونقترب من محاولة تحميل عبق المكان وخياله ووسائله الشعبية.

وأبخرة الشرق يشيعها (ألفرد فرج) عندما استعان بشكل مباشر بحكاية (حلاق بغداد) من ألف ليلة وليلة وعنون مسرحيته بـ (حلاق بغداد) ليعلن منذ العنوان رغبة التوظيف والإحياء، وفي المضمار نفسه المحمل بالخيال الشعبي للشرق كتب مسرحيته (على جناح الدين التبريزي وتابعه قفه)، ويقول د. علي الراعي بأنه أفاد فيها من المحاسن والأضداد للجاحظ. ويصر (ألفرد فرج) على هذا التيار الشعبي الزاخر والسخي فيستعين بالحكايات الشعبية المؤثرة في خيال العرب ويكتب مسرحيتين هما (الزير سالم) ثم (شفيقة ومتولي).

أما (رشاد رشدي) فأقدم على المسرح بحماسين حماس الناقد المنادي بأهمية تميز النص المسرحي العربي، وحماس المبدع المسرحي المُقل في هذا المجال وكتب لنا مسرحيته (اتفرج يا سلام) ١٩٦٥ فجمع فيها بين ثقافة الناقد ومهارة الفنان وحيله حيث استعان بالأسلوب التراثي (خيال الظل) للتعبير عن مستوى التذكر في مسرحيته التي جرت أحداثها على مستويين هما (حكاية سعيد) وأحداثها واقعية ثم حكاية (التاجر نعمان) البعد الزمني المعبر عنه (بخيال الظل).. ثم تلتقي الحكايتان بعد مسيرة متوازية.. فتتداخلان بالتعليق المتبادل ليصل إلى فكرته الأساسية وهي أن شيوع الظلم وقوته نتيجته الطبيعية الواقعية استكانة الناس لا ثورتهم.

وتتابعت النصوص العربية المسرحية التي عنيت بالتوظيف التراثي على مستوى البناء والمضمون لتحقيق مذاق خاص لمسرحنا العربي المعاصر، ففي سوريا كتب (سعد الله ونوس) مسرحيته (الملك هو الملك) ١٩٧٨ واستعان فيها بألف ليلة وليلة، ثم كانت له محاولة أخرى حاول فيها أن يحقق ما تطلع إليه

يوسف إدريس في ظاهرة التمسرح فكتب ونوس مسرحيته (مغامرة رأس المملوك جابر) وإن كان قد أضاف إليها ملامح التجريب الأوربي[1] .

وفي قطر كتب (عبد الرحمن المناعي) مسرحيته (المغني والأميرة) ١٩٧٨ باللغة الفصحى في العام نفسه الذي كتب فيه (ونوس) السوري وكلاهما أفاد من ألف ليلة وليلة حيث ينقلنا (المناعي) إلى أجواء الليالي... وإن كان قد أجهض قدرات المسرحية عندما سخّرها أساساً لبث المواعظ الأخلاقية[2] .

أما في البحرين فلم يُعن المؤلفون بإحياء الشكوك الذاتية إلاّ من خلال البعد التاريخي عبر شخصيات تاريخية، وهو أمر يشف عن بداية التأليف الذي يستتر وراء معطيات الإمكانات التاريخية للمسرحي لينظمها ويرتبها ويعيد تقديمها وفي هذا المجال نجد محاولات (عبد الرحمن المعاودة) الذي كتب ثلاث مسرحيات وهي على التوالي (عبد الرحمن الداخل ١٩٣٦، المعتصم بالله ١٩٤١، ثم سقوط بغداد).

وفي العراق كانت الحركة المسرحية تتحرك ببطء شديد لا يتوازن مع النشاط الرائد لفن الشعر، وفي هذا المجال كتب (قاسم محمد) مسرحيته التي اعتمدت على البعد التراثي أيضاً وهي (بغداد الأزل بين الجد والهزل) ١٩٧٣ .

وفي الكويت نلتقي برائد المسرح الكويتي (محمد النمشي) الذي لعب دوراً بارزاً في المسرح الارتجالي وكأنه امتداد للسوري (جورج دخول) والممثل

---

[1] راجع: المسرح في الوطن العربي، د. علي الراعي.

[2] راجع: الأدب القطري الحديث، د. محمد كافود .

المصري (علي الكسار).

إن هذه النماذج المسرحية التي مثلنا بها مجرد تمثيل لا إحصاء.. وعلى الرغم من هذا التمثيل المحدود لنشاط مسرحي أوسع في هذا المجال إلاّ أننا نشعر بمدى الحماس الزائد نظرياً وعملياً لتمييز صوت المسرح العربي، وقد توافق ذلك مع حماس وطني ربما هو السبب الأقوى لتعزيز هذا الاتجاه المسرحي لاسيما ما أثارته ثورة ١٩١٩ في مصر من بعث للحس القومي ورغبة جادة في الاستقلال والبحث عن هوية تمتاح قوامها من التراث والانتماء، ثم زاد هذا الحس الوطني في الخمسينيات والستينيات وهي الفترة التي جاهدت فيها أكثر الشعوب العربية للحصول على الاستقلال... وكان هذا الاتجاه المسرحي هو ترجمة عملية عن ارتفاع الحس الوطني والرغبة في الاستقلال الحضاري بأبعاده السياسية والثقافية... فكان البحث عن مسرح عربي متميز.. وكان التوظيف التراثي خطوة من خطوات أخر تبلورت في الاتجاهين الاجتماعي والسياسي.

٢-الاتجاه الاجتماعي:

يعد الاتجاه الاجتماعي في النص المسرحي العربي امتداداً للتعبير عن الذات العربية، لا باستعراض أمجاد السابقين، ولكن من خلال بعد واقعي يرصد وينتقد ليحمس ويشجع على التغيير. وقد لعب الاتجاه الاجتماعي دوراً مبرزاً في إزالة التخاصم بين فن المسرح وبين جمهوره العربي الذي أحجم عن المسرح المترجم والمعرب بموضوعاته الأوربية واليونانية التي كانت غريبة عليه، فلم تجذبه واكتفى المسرحيون وقتئذ باجتذاب المثقفين، لكن الحماسات الوطنية والبحث عن الذات قد فرضت على المسرحيين العرب الاقتراب من واقعهم للتعبير عنه.. فكانت

المصالحة، ووجد المشاهد العربي ذاته ومشكلاته في المسرح فأقدم عليه.

وزاد الاهتمام بالاتجاه الاجتماعي في المسرح بعد نيل الاستقلال وبتأثير نداءات التحرر والقومية والبعث والبحث عن الهوية والصحوة الإسلامية... وعندما أصبح المجتمع العربي هو المُسير لأموره.. فاختلط الرمز السياسي بالبعد الاجتماعي في بعض الأعمال على نحو يصعب فصله.

وكان الاتجاه الاجتماعي في المسرح من أقدم الاتجاهات التي رادها المؤلفون، وكأنها إعلان أولي لاستقلال موضوعات المسرح وتعبيرها عن مجتمعاتها، وتعد محاولة (إسماعيل عاصم ١٨٩٤) ومسرحيته (صدق الإخاء) خطوة باكرة في الاتجاه الاجتماعي، وكان من الطبيعي أن تأتي تلك المحاولة مثقلة بالعيوب، ولعل أبرز عيوبها أنها عبّرت بشكل ميلودرامي عن ذوق زمنها حيث جمعت المسرحية بين فني المسرح والمقامة، وكأنها توازي المحاولة الروائية التي جمعت أبعاد المقامة في داخلها وهي (حديث عيسى بن هشام)، لكن موضوع (إسماعيل عاصم) انغرس في المجتمع بينما (المويلحي) اعتمد على رصد المفارقة بين عصرين وعهدين، ومن ثم فمسرحية (صدق الإخاء) تناولت قضية تبديد الثروات وحرية التعليم.. . وعلى الرغم من تواضع المستوى الفني لهذه المسرحية ألاّ أنها لعبت دوراً مهماً مع فرقة (القرداحي) التي أثرت المسرح التونسي.

وفي مطلع هذا القرن فرض (إبراهيم رمزي) نفسه ككاتب مسرحي عُني بالمجال الاجتماعي عناية فائقة وجاءت أكثر مسرحياته اجتماعية وكانت أنضج محاولاته مسرحية (صرخة الطفل) حيث أفاد في بنائها من تجاربه المسرحية السابقة، ونرى أن هذه المسرحية تمثل مستوى الاتجاه الاجتماعي في مطلع هذا

القرن ولذلك نتوقف معها.

تميزت مسرحية (صرخة الطفل) عن المسرحيات السابقة لإبراهيم رمزي من ناحيتين أما الأولى فلأن المسرحية جاءت باللغة الفصحى على غير ما عودنا إبراهيم رمزي في مسرحياته السابقة، ويبدو أنها المحاولة الأولى التي التزم فيها باللغة الفصحى فكثرت الثغرات الفنية في الحوار المسرحي، لأن الحوار جاء بمستوى صياغي واحد و لم يفرق فيه بين مستويات الشخوص المتحاورة، ومن الملاحظات أيضاً أن الكاتب التزم بمستوى مرتفع من الفصحى قد لا يصلح للحوار المسرحي حتى أنه بعث بعض ألفاظ من مرقدها الآمن في معاجمنا اللغوية ليعبر بها، فابتعد عن لزمات العصر مما أثّر على مستوى الانفعال بالحوار المسرحي.

أما الميزة الثانية فتتمثل في اختياره لموضوع اجتماعي ناجح، والحقيقة أنه تحرك بفكرته المسرحية بوعي شديد وحبكة مسرحية موفقة ومركزة، ولأن عدد شخصيات المسرحية لم تزد عن أربع شخصيات تقريباً منهم شخصيتان أساسيتان هما: الزوج (علي بك) وهو محام ناجح وثري ومشهور والزوجة وهي (زهيرة هانم) وهي على درجة من الجمال، ولكنها منذ زواجها لم تنجب، وقد مرّ على زواجها خمس سنوات، ومن هنا نفهم أن المسرحية تركز على قضية الزواج وتعامل الأزواج.

وانشغال الزوج بعمله.. والفراغ الكبير للزوجة جعلها تفكر في قضية الإنجاب بشكل حاد حتى هداها تفكيرها إلى الاقتراب من شاب اسمه (خليل) ووجدت فيه ضالتها وتخيلت أن تطوير العلاقة به قد يؤدي إلى زواجها منه

لتنجب الطفل الذي تحلم به، وبالفعل بدأت نصب شراكها لاسيما وأن (خليل) طبيب عائد من أوربا وهو متفتح ومثقف، لكن (خليل) الذي تعرف على (زهيرة هانم) قد تعلق قلبه بأختها (عطية)، ولما تقدم لخطبتها صعقت (زهيرة هانم).. ولم تدخر جهداً لإفشال الزواج، ولكن محاولاتها باءت بالفشل.. فقبعت في بيتها يلفها حزن عميق وحسرة متزايدة، فصمّت أذنها عن سماع أي شيء إلاّ (صرخة الطفل) المتخيل في أحشائها.

ونلاحظ هنا أن الكاتب يفيد من المآسي الإغريقية عندما جعل زواج خليل من (عطية) أخت (زهيرة هانم)، لأن صلة القربى تعمق المأساة وهو اتجاه حرصت عليه المآسي اليونانية، ولنتذكر (أوديب) -على سبيل المثال-.

وفي تلك الفترة الأولى للاتجاه الاجتماعي ظهر محمد تيمور وشارك بـ (العصفور في القفص) ١٩١٨ ثم (عبد الستار أفندي) ١٩١٨ واستعان باللغة العامية في الحوار، كذلك كتب الحكيم في تلك الفترة (المرأة الجديدة).

وإذا ما تقدمنا نحو الخمسينيات والستينيات، فإننا سنقترب من فترة ازدهار المسرح العربي، وسنجد كماً مسرحياً مرضياً تزايد باضطراد في السبعينيات والثمانينيات لما شملت دائرة المسرح الأقطار العربية جميعها، ومن ثم سنشير إلى نماذج فقط، لأن النصوص لا يتسع المقام لإحصائها هنا.

في سوريا كتب مصطفى الحلاج مسرحيته (القتل والندم) ١٩٥٦ ثم جاء المتميز مسرحياً (سعد الله ونوس) فكتب (المقهى، الجراد، جثة على الرصيف).

وفي قطر كتب (عبد الرحمن المناعي) مسرحيته (أم الزين)* ، وجاءت في

---

* أول مسرحية قطرية.

ثلاثة فصول ١٩٧٥ وركز فيها الكاتب على فترة التبدل والتغير الذي طرأ بفعل تحول المجتمع القطري من عهد الصيد والغوص إلى عهد النفط ومدى تأثير هذا التحول على الأخلاقيات والعادات والتقاليد[١] .

وفي قطر أيضاً يقدم لنا (خليفة عيد الكبيسي) مسرحيته (السر المكتوم) التي تعنى بقضية الزواج من جانب خاص، فـ (محمد) بطل المسرحية مصاب بعجز عضوي يمنعه من الزواج من محبوبته ابنة العم، ويرى د. كافود أن الموضوع نفسه قد فرض صراعاً داخلياً وخارجياً إلاّ أن الكاتب لم يستثمر ذلك لتركيزه على النزعة الخطابية ففترت حدة الصراع، وكثرت الأفكار المسطحة.

وفي لبنان كتب سعيد تقي الدين (حفنة ريح) و(لولا المحامي). وفي البحرين كتب عيسى الحمد (إمبراطورية أبو حسوم)، وفي الكويت كتب سعد فرج مسرحية (عشت وشفت)، وفي العراق كتب يوسف العاني (الخان وأحوال زمان) وكتب نور الدين فارس (البيت الجديد) ثم (العطش).

وفي مصر شهدت الخمسينات والستينات ازدهار المسرح الاجتماعي وبرز أفضل كتاب المسرح في تلك الفترة، وكثر النتاج المسرحي الناجح، وكأن الكتاب يتسابقون نحو الأفضل، فسعد الدين وهبة قدم مجموعة ناجحة من المسرحيات نذكر منها (سكة السلامة، السبنسة، بير السلم..) بينما ساهم يوسف إدريس بـ(جمهورية فرحات، ملك القطن ١٩٥٦).

وفي تلك الفترة فرض (نعمان عاشور) اسمه بأعماله المسرحية المتميزة في

---

[١] راجع: الأدب القطري الحديث، د. محمد كافود.

المجال الاجتماع الانتقادي، ويرى د.مندور أنه تتبع أثر المسرح الروسي -وهو متميز في هذا الاتجاه- ولا سيما (تشيكوف) الذي تأثر به، وكان نعمان عاشور قد لفت النظر إليه بأول إسهاماته في هذا المجال وهي مسرحية (المغماطيس) وجاءت بشكل كوميدي يرتكز على البعد الاجتماعي الانتقادي، ثم كتب مجموعة ناجحة في هذا المجال منها (الناس اللي فوق)[1] و(الناس اللي تحت)[2]، ثم توج جهوده في هذا الاتجاه بمسرحيته (عيلة الدغري)، وهي التي سنتوقف معها وقفة قصيرة لنرصد معها من قرب المستوى الذي تطور إليه النص المسرحي في المجال الاجتماعي.

استطاع (نعمان عاشور) في مسرحيته (عيلة الدغري) أن يرصد من قرب التحولات الاجتماعية والحضارية للمجتمع المصري من خلال طبقاته الاجتماعية المختلفة ونماذجه الإنسانية المتباينة، وقد ساعده على سبر غور المجتمع أنه قدّم مسرحيته من خلال عيلة الدغري التي وزّع شخوصها توزيعاً ذكياً يتيح له استعراض المستويات المهنية والثقافية والنفسية للمجتمع وقتئذ، وعيلة الدغري مكونة من (سعيد، مصطفى، زينب، عيشة، حسن) والاختلاف الفكري والنفسي والمهني هو سبيل إزكاء الصراع المسرحي.

ولعل أبرز شخصيتين في العائلة هما: (سيد الدغري) وهو الأكبر وكان خياطاً تقليدياً وأصابه الكساد لأنه لم يطور نفسه مع (الموضة)، أما الشخصية الثانية فهي شخصية (مصطفى) الذي تقلد جانب الشر، وليحرك بشره النزاع

---

[1] قدمها المسرح القومي ١٩٥٧

[2] قدمها المسرح الحر ١٩٥٦

والصراع ويُصعده، فمصطفى كان مدرساً للتاريخ ولما حصل على الماجستير كأنه حصل على حق مطلق لاحتقار الجميع حتى زوجته وهي ابنة خاله طلّقهـا، لأنها لم تعد تناسبه بعد الماجستير، ثم هو يسعى ضد رغبة أخيه الخيِّر (سيد) ليبيع ما يخصه في الميراث هو والبنات، فتزداد الأسرة فرقة وتباعداً.

ولا يخفى علينا أن الميراث الذي كان يجمعهم ثم مزّقهم له بعد رامز، لاسيما وأن المسرحية تركز على فترة تحول اجتماعي وحضاري واستتبعه تغير أخلاقي وتبدل للعادات والتقاليد. وإذ يستحوذ (مصطفى) بشره على اهتمامنا في النص المسرحي إلاّ أنه ينتهي عندما ينجح من شره، لكن الجزء الأخير من المسرحية يلقي بضوء مكثف على شخصية كانت هامشية ثم تقترب من بؤرة الحدث المسرحي بجدارة لتلفت النظر إليها يعدها الرامز رمزاً استبدالياً قريب المنال -عن عمد من المؤلف- وهي شخصية خادم الأسرة (علي الطواف).

(علي الطواف) شخصية تمتاز بالصبر على البلاء، والإخلاص في العمل فهو يعرف الكثير ويضن به حفاظاً على (عيلة الدغري) وهو صورة صارخة للمسحوقين حتى أن أكبر أمانيه بلغت حد تمني الاستمتاع بحذاء جديد....، ووافق (حسن) أن يحقق له أمنيته ولكنه استبدل الحذاء ببلغة، وفرح بها (الطواف) فرحاً شديداً لم يكتمل.. لأنه لم يستطع الانتعال إذ أن القدمين قد استعصت على النعل الجديد لأنها تشكلت بالأرض فشعر بمأساته تتجسد في هذا الفشل لأمل غير مبالغ فيه، و لم يزد عن قوله: "الله يسامحك يا حسن.. ثم نظر إلى الجمهور وهو يقول: الله يسامحكم كلكم".

والمسرحية هنا لم تعتمد على أحداث تتسلسل بعلة وحلول وإنما اعتمدت

على شخصيات تتحرك ولكل شخصية حكايتها وطموحاتها ليمثلوا جميعاً صورة مصغرة للمجتمع المصري. وجاء الحوار هنا ناجحاً في رسم الشخصيات وأبعادها الخارجية والداخلية لدرجة تذكرنا بشخصيات ثلاثية نجيب محفوظ التي وصلت بروعتها حد المعايشة للقارئ ومصاحبته... وهكذا فنحن لن ننسى شخصيات نعمان عاشور لنجاحه في التجسيد وتنويع مستويات الحوار مما حقق للمشاهد المتعة المنشودة.

٣- الاتجاه السياسي:

حفلت المنطقة العربية بنشاط سياسي موفور في النصف الثاني من القرن العشرين لأسباب عديدة منها المطالبة بالاستقلال، ثم مناقشة أنظمة الحكم في الأقطار العربية ووجود الأحزاب وبروز القضية الفلسطينية ونداءات القومية والهوية والتحرر... وكان المسرح قد انفعل بالأحداث لأن المسرحيين التصقوا بمجتمعاتهم وأوطانهم وامتاحوا مادتهم المسرحية من تجدد الأحداث الاجتماعية والسياسية، ليكسب المسرح قوة مشاركة ومؤثرة على المشاهد العربي.

وامتاز المسرح الشامي بإسهامه المتميز في مجال المسرح السياسي لاسيما في لبنان وسوريا، ومازال حتى الآن يركز على الموضوعات السياسية بخاصة.

وفي لبنان كتب رشاد دارغوث (سيعودون)، ويوسف الحايك (عاقبة الظلم) وتوالت المسرحيات السياسية التي اجتذبت المثقفين أولاً، ثم استطاع المسرحيون جذب قاعدة شعبية عريضة تذوقت السخرية السياسية وانفعلت معها، وطغى المسرح السياسي على الاتجاهات الأخر -كما يقول د.الراعي- حتى أن المسرح اللبناني ازدهر بعد نكسة ١٩٦٧، ولمّا جفّت مصادر الإرواء بعد عبور

١٩٧٣ قلّ النشاط المسرحي.

وفي سوريا كتب مصطفى الحلاج (الغضب)، وكتب وليد إخلاصي (طبول الإعدام) بشكل حداثي استعان فيها بملامح سارترية النزعة. وأشهر المسرحيات السياسية كانت مسرحية سعد الله ونوس (حفلة سمر من أجل حزيران) وكانت رد فعل فوري للنكسة، وقدمها ونوس بشكل المسرح المرتجل.

والعراق لم يحرم المساهمة المحدودة التي جاءت متأخرة نسبياً عندما كتب عادل كاظم (الموت والقضية) ١٩٦٨ ثم كتب نور الدين فارس (جدار الغضب) وذلك في عام ١٩٧٤.

وفي قطر اجتذبت الموضوعات السياسية المسرحيين لاسيما (عبد الرحمن المناعي) ثم (غانم السليطي) والأخير قد كتب مسرحية (المتراشقون) وعمد فيها إلى تصوير الخلافات العربية بشكل رمزي استبدالها قريب المنال وكان الخلاف في إمبراطورية (عجب العجب) وبالتحديد بين ولاياتها المتناحرة لاسيما بين ولايتي (الحبال) وحاكمها (دندان)، وولاية (الجبال) وحاكمها (شركان). ود.محمد كافود يرى تواضع المستوى الفني في هذا العمل المسرحي[1].

وتأتي مسرحية (ها الشكل يا زعفران) لعبد الرحمن المناعي بصورة فنية أفضل ويحكي لنا (زعفران) الفلاح الناجح الذي اشتهر بزراعة الشمام المتميز.. ولكن زوجته ألحت عليه ليبيع شمامه في المدينة من أجل الكسب الوفير.. وهو

---

[1] راجع : دراسات في المسرح القطري بين الرؤية الفكرية والبناء الفني، د.كافود والقضايا الاجتماعية والفكرية الاجتماعية والفكرية في المسرح القطري، د.محمد كافود.

في طريقه إلى المدينة استولى على بعض شمامه رجال ببدل صفراء، ولما دخل المدينة أخذوا جزءاً من شمامه كضريبة، ثم جاءت مجموعة ثالثة فأخذت الجزء الباقي لأنه مخالف... فاضطر إلى أن يبيع بغله ويبيت في المقابر... ثم فكر بأخذ ضريبة على كل جنازة... إلاّ أن أمره انكشف مع جنازة ابنة السلطان... ولما أُخذ إلى السلطان رأى عنده أولئك الذين استولوا على شمامه بحجة الضريبة والمخالفة و... وهم الذين أنفسهم حاشية السلطان، ولما عرض ذلك على السلطان أعلن الإصلاح في البلاد...[1] . وفكرة المسرحية جيدة وبعدها السياسي والاجتماعي مؤثر وبساطة تنفيذ الفكرة الإصلاحية هو مصدر قوتها هنا.

وقدم (صالح المناعي وعادل صقر) مسرحية (ابتسام في قفص الاتهام) وابتسام تعلقت بأحمد، وتمنت الزواج منه، لكن الوالد رغب في تزويجها لابن أخيه (عتيق)، أما الأم فرغبت في تزويجها لابن أختها (خالد)، ويرفض الأب حرية الاختيار للابنة (ابتسام). وتصل الأمور حد المضاربة الأسطورية عندما يتفق الأب والابنة والأم على أن تتزوج بأول قادم... فيظفر بها خالد، لكن (ابتسام) لم تنسجم في حياتها الزوجية معه.. ولما رغب خالد في الابتعاد عن البلد بحجة الدراسة تتعلق به ابتسام وتعود إلى صوابها وتقرر السفر معه[2] .

وتشغل قضية الزواج والانفتاح بعد النفط الموضوعات الرئيسية لكتاب المسرح القطري، فيقدم (حسن حسين) مسرحية (ثلاثة على واحد) ويحدثنا عن أبي خالد القادر مالياً فيكثر من زوجاته فيتزوج بقطرية فمصرية وهندية، والفكرة

---

[1] المرجع نفسه.

[2] القضايا الاجتماعية في المسرح القطري، د. محمد كافود.

نفسها في مسرحية (المختاس) لصالح المناعي وعثمان محمد علي. ويكتب عبد الله أحمد عبد الله (عانس)، ويكتب محمد مبارك العلي (نادي العزوبية). وهي مسرحيات ترصد قضايا الزواج عبر التطور الذي طرأ على قطر بعد النفط.

ويخرجنا (صالح المناعي) من قضايا الزواج إلى قضية اجتماعية أخرى تتمثل في تحكم الكبار في الصغار ويكتب مسرحية (الصغير والبحر) والتي يرى فيها د. كافود بأن تقديمها في شكل التذكير قد أضعف الصراع الذي انتهى بانهزامية (خالد) وإعلانه البعد عن البلدة[1] .

وفي مصر زخر الاتجاه السياسي في المسرح بالعديد من المبدعين المتميزين ومنهم (ألفرد فرج، علي سالم، سعد الدين وهبة، ميخائيل رومان، فتحي رضوان..) والأخير (فتحي رضوان) ساهم بمسرحيته (شقة للإيجار) تناول فيها موضوع الثورة الشاملة وآثارها... . وفي عام ١٩٦٥ يقدم ألفرد فرج مسرحيته (سليمان الحلبي) حيث قدم سليمان الحلبي الممثل للقومية العربية. وكليبر الرمز الحر للقوة الاستعمارية الغاشمة، والمواجهة هي سبيل الصراع، فسليمان الحلبي ورفاقه يعتبرون أن كليبر والمستعمرين هم مجموعة من اللصوص ويحتمون وراء راية وشعار لاسم دولة.. وكانت القناعة كافية لإقدام سليمان الحلبي على القتل (ويتميز ألفرد فرج في هذه المسرحية بقدرته على إيجاد تعادلية فنية توازن بدقة بين الأحداث المتماسكة والأفكار، فلم يطغَ أحدهما على الآخر).

وجاء (علي سالم) ليساهم بمسرحية سياسية من خلال توظيف جيد لأسطورة يونانية قديمة ويكتب مسرحية (أوديب) ١٩٧٠، ويفترض أن

---

[1] المرجع نفسه.

الأسطورة وقعت أحداثها في (الأقصر) وهو يسعى إلى السخرية من البطولة الفردية المزعومة التي يصنعها الشعب القادر على تزييف الحقائق، فبطل المسرحية لم يعط الفرصة – للتحدث إذ أن الشعب استقبله وهو يردد الهتافات: (أنت اللي قتلت الوحش) وإذ به يُتوّج بطلاً من قبل الشعب.. ومن ثم تطلعوا إليه ليلعب دور المنقذ، لكن البطولة التي صنعها الشعب –لأنه مغرم بعبادة الأبطال– لم تكن حقيقية ومن ثم كان الإنقاذ وهمياً، ولذلك يعود الوحش من جديد ليسخر مما قام به (أوديب) بل ليسخر بشكل غير مباشر من الشعب المغرم بصناعة الأبطال.

ويخلص (علي سالم) إلى فكرته الأساسية وهي أن حاجتنا لبطولة جمعية أقوى من حاجتنا لبطولة فردية.

وقدم (ميخائيل رومان) مسرحية (الوفد) في فصل واحد وتحدثنا عن وفد جاء من سفر بعيد.. ومنّى نفسه بوجبة دسمة وراحة... ولكنه لم يظفر بما منّى به نفسه لأنه وقع تحت سطوة آلة إنسانية أنهكته بالحوارات والاستجوابات... وهو يحاول أن يبرز لنا فكرته المسرحية وهي ضحايا النظم الديكتاتورية.

ونتوقف وقفة قصيرة مع نموذج لمسرحية سياسية اجتماعية لسعد الدين وهبة الذي يثبت لنا أن المجتمع بقضاياه امتداد للمواقف السياسية والمواقف السياسية ذات صلة قوية بقضايا المجتمع، وذلك في مسرحيته (كوبري الناموس).

وهو يلقي بأضوائه المسرحية على طائفة من قاع المجتمع جمعهم قاع بناية كبير يسكنون هذا القاع وهم (خضرة، خميس، الفلاسكي، الدرويش، زهيرة، جمعة...) ثم ينضم إليه جماعة من الشباب الوطني (سامي وحازم ويوسف) جاءوا

للاختباء تمهيداً لتنفيذ سلسلة من الاغتيالات للخونة، وتساعدهم خضرة على إخفاء الأسلحة على الرغم من عدم قناعتها بأسلوب الاغتيالات.

والكاتب يجعل الشخصيات جميعاً في حالة انتظار على الرغم من اختلاف مهنهم وحالاتهم ونفسياتهم، فالجميع يتحلى بـأمل الانتظار. أما (خضرة) فقد جاءت تبحث عن شخص و لم تجده.. وتنتظره. و(الدرويش) ينتظر عبد الموجود... الذي خرج في مظاهرة و لم يعد.. وتغري ابنها بالسمك المقلي والخبز الطري ليعود... وتنتظر لكنه لن يعود لأنه مات غرقاً هروباً من الشرطة. حتى (القلاسكي) ينتظر قرده الذي هرب منه...

ومقهى (خضرة) هو مكان الالتقاء، ويحرص الكاتب على تقديم الجانب الضاحك والممزوج بالسخرية، فـ(جمعة) يحكي مغامراته مع سرقة الحمير وأنه سرق ١٢ حماراً فسُجن سنة واحدة، ولما سرق حماراً واحداً سُجن ثلاث سنوات ويقول: يبدو أنه كان حماراً مهماً لرجل مهم!

أما المجموعة الفدائية فتنفذ أول عملية ثم يكتشفون أنهم قتلوا رجلاً من عامة الشعب فيحزن المنفذ (سامي) ويسلم نفسه للشرطه.. ويصعد المؤلف دور خضرة ليجعلها الملجأ للطبقات الدنيا وللمجاهدين حتى يرمز بها إلى الوطن.

وفي السنوات الأخيرة يشهد المسرح العربي تطوراً كبيراً يستوعب معه الطاقات الإبداعية والمذاهب الفنية المختلفة، واتسع للتجريب والتحديث واتصل بحركية المسرح العالمية.. مما يدل على أن فن المسرح قد تمكن من تربتنا الأدبية الحديثة في وقت قياسي لا يزيد عن قرن بدأ فيها المسرح حرجاً بخطوات وئيدة

يستعير من المائدة الأوربية أطايب النصوص المسرحية ثم بفضل المسرحيين العرب تطور النص المسرحي واستقل وعبّر عن آمالنا وعاداتنا وطموحنا، وبعث ماضينا المجيد، وأصبح الفن المسرحي أحد أبرز الأجناس الأدبية في أدبنا العربي الحديث والمعاصر.

ثانياً: المســـرح الشعـــري:

كان المسرح الرائد عند قدماء الإغريق مسرحا شعرياً، فأعلام المســرح في اليونان مثل اسخيلوس ويوربيدس وسوفوكليس صبوا قرائحهــم في قوالــب الشعـر وأصبحت مسرحياتهم المبكرة قدوة لمن ألفوا في هــذا الفـن قرونـاً كثيرة بعدهـم. فقد استمر تأليف المسرحيات الشعرية دون سواها لدى شكسبير ثـم لـدى أعـلام الأدب الكلاسيكي في فرنسـا مثـل كورنـي وراسـين وموليـير... فكـــان النتــاج المسرحي كله لدى هؤلاء جميعاً وعبر تلك العصور شعرياً.

وعلى هذا الغرار كانت بدايات الأدب المسرحي لدى العرب في مرحلة النهوض منذ منتصف القرن التاسع عشر.

وأول مسرحية شعرية عرفها الأدب العربي الحديث كانت باسم "المـروءة والوفاء"، وقد ألفها الشيخ خليل اليــازجي شـقيق العلامـة إبراهيـم اليـازجي سـنة ١٨٧٦، وهي مستمدة من التاريخ العربي في الجاهلية أيام النعمان بن المنذر ملــك دولة المناذرة في الحيرة.

وهكذا كان طبيعياً أيضاً أن يكون المسرح الشعري أسبق في الظهــور مـن المسرح النثري في أدبنا العربي، لأن المسرحيين الرواد العرب احتذوا هذه التقـاليد الموروثة لدى المؤلفين المسرحيين في سائر الآداب العالمية.

ثم تبــع ذلـك محـاولات أخـرى اختلـط فيهـا الشـعر بـالنثر.. ثـم كـانت السيطرة للنثر والتي استمرت حتى اليوم. ونـدرت المسـرحيات الشـعرية في القـرن

الماضي، ولا نكاد نلتقي إلاّ بمحاولة أحمد شوقي الأولى (المملوك الشارد أو علي بك الكبير) سنة ١٨٩٣ وهي المسرحية التي كتبها في فرنسا، ولما أرسلها إلى خديوي مصر نصحه بأن يترك هذا المجال حتى يعود إلى مصر، لكي يستثمر إقامته في فرنسا للإطلاع والثقافة. ويبدو أن المحاولة كانت ضعيفة فانصرف أحمد شوقي عن كتابة المسرح الشعري لوقت طويل.

ولما بويع شوقي بإمارة الشعر عاود التفكير في المسرح الشعري ليسد ثغرة في أدبنا العربي الحديث الذي خلا من النصوص المسرحية الشعرية. وبداية من سنة ١٩٢٧ بدأ أحمد شوقي في ارتياد طريق صعب المراس عليه كشاعر غنائي، فاحتمى بالموضوعات التاريخية لتساعده بأحداثها وشخوصها وزمانها ومكانها على مسرحة موهبته الشعرية، وبدأ بمسرحية (مصرع كليوبترا) وأعاد كتابة محاولته الأولى (علي بك الكبير).. ثم كتب باقي إسهاماته المسرحية حتى وفاته ١٩٣٢.

والنظرة السريعة للمسرح الشعري وبداياته حتى الاستقرار وبداية الانطلاق يمكن أن نحصرها عبر الوقوف مع ثلاثة من رواد المسرح الشعري يمتدون بإبداعاتهم من أواخر العشرينيات وحتى الستينيات وهم:

أحمد شوقي ، عبد الرحمن الشرقاوي ، صلاح عبد الصبور.

١ – أحمد شوقي :

ارتاد شوقي الطريق الصعب، لأنه تحول بشاعريته الغنائية الناجحة إلى شاعرية مسرحية، والفارق الإبداعي كبير، فالغنائية صوت منفرد، والمسرح

عمل تركيبي، والصعوبة الثانية أن المحاولات قبله تكاد تكون معدومة في أدبنا العربي، والصعوبة الثالثة وهي ما مدى مناسبة الشعر التقليدي للحوار المسرحي.

لم تغب هذه الأمور عن شوقي، وعلى الرغم من ذلك خاض المجال ليفتح طريقاً صعب المراس، وليحقق ريادة مدعومة بالسبق والأولية أكثر من الدعم الفني الذي جاء متواضعاً ولا يمكننا من إطلاق الريادة الفنية لأحمد شوقي في هذا المجال، ويبدو أن الريادة الفنية انتظرت طويلاً حتى جاء مستحقها وهو صلاح عبد الصبور.

والحقيقة أن شوقي وجد صعوبة في تسخير البيت الشعري التقليدي بشطريه لمهمة الحوار المسرحي، وظهرت تلك الصعوبة في محاولاته الأولى، ثم اكتشف أنه من الأفضل استخدام البحور الصافية ذات التفعيلة الواحدة المتكررة مثل الرمل:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

وفي محاولاته الأخيرة لاسيما في مسرحيته (عنترة ومجنون ليلى) اهتدى إلى تطوير آخر للوزن التقليدي إذ أنه وزع الوحدات التفعيلية للبيت على المتحاورين ومن ثم اهتدى بشكل غير مباشر إلى فكرة وحدة التفعيلة بدافع متطلبات الحوار المسرحي الذي يقصر ليصل حد كلمة واحدة مسكونة بتفعيلة.. وقد يطول إلى أربع تفعيلات أو أكثر أو أقل... وهو تطور ساعد بالتبعية على دقة الحوار المسرحي الذي افتقر إليه شوقي في مسرحياته الأولى، حيث طال

الحوار منه بشكل أثّر على فاعلية الحوار وأثّر على تصعيد الحدث المسرحي.

لقد شق شوقي الطريق بصعوبة بالغة، ولكن تمكنه من الشعر وموهبته الشعرية قد ساعدته على تذليل الصعاب، والوصول إلى حلول تروض عمود الشعر للمسرح، وأفاد اللاحقون من هذه النتائج وبخاصة باكثير وعبد الرحمن الشرقاوي.

وقد تحرك شوقي بمسرحياته بين أرجاء التاريخ فضلاً عن إفادته من السير الشعبية وقصص العشاق النثرية للعرب والتي تصيد منها (مجنون ليلى، وعنترة) ومن التاريخ الخالص أخذ (علي بك الكبير) عن المماليك، وكتب (مصرع كليوبترا) عن التاريخ الفرعوني، ثم أفاد من الفرس وكتب قمبيز. وكان الرصيد المعروف لهذه الموضوعات قد أفاد شوقي الذي لعب بدور المشكل لمادة ذات بداية ونهاية ومكان وزمان بل وشخصيات، ومن ثم كان التاريخ مساعداً مهماً لشوقي الذي كان شاعراً غنائياً قبل أن يرتاد المسرح.. ولعلنا سنلاحظ أن موضوعات المسرح الشعري قد احتجز التاريخ أكثر من نصفها، وهذا يدل على أن الشعراء كشوقي أفادهم وساعدهم التاريخ حتى أن أكثرهم اعتمد على الحدث التاريخي نفسه بدلاً من صدى الحدث الذي يحتاج إلى قدرة بنائية أصعب مراساً.

ولهذا كله جاءت مسرحية شوقي (الست هدى) فريدة بين مسرحياته لأنها الأولى التي انفردت بموضوع اجتماعي وشذّت عن المعين التاريخي، وفكرة المسرحية من إبداعه وبجهد خياله المركب، ويبدو أنه بث خبرته المسرحية في هذه

المسرحية (الست هدى) فجاءت الأفضل فنياً بين مسرحيات شوقي جميعها بما فيها المسرحية النثرية الوحيدة (أميرة الأندلس).

في مسرحية (الست هدى) تناول شوقي قضية الزواج وكثرة الزواج بطريقة ساخرة ضاحكة ولذلك جعل للمسرحية بطلة مزواجة لا بطلاً كما هو متوقع، فالست هدى تستخدم ذكاءها لتتزوج بعشرة رجال.. وكلهم كان من الطامعين في ثروتها قبل الطمع فيها كأنثى.. ولذلك انتهت كل زواجة بمفارقة مضحكة ليخرج الزوج و لم يصب من الثروة شيئاً بل وربما ورثت هي فزادت ثروتها وزاد طلابها مع زيادة ثروتها.

ولكي يفرد شوقي مساحة البعد الاجتماعي فإنه اختار الأزواج العشرة من فئات مختلفة وثقافات مختلفة ومهن مختلفة ومستويات اجتماعية مختلفة حتى يصور من خلالهم أكبر قدر ممكن من النماذج المتباينة فمنهم (العمدة، الأديب العاطل، الضابط، المقاول، الموظف....) وكان الزوج الأخير الذي استمتع بموتها استمتاعاً قرّبه من هذه الثروة التي تطلع إليها الكثيرون قبله، ولكنه يكتشف أن الست هدى أوصت بثروتها لجيرانها وخدمها ولأعمال البر!.

وتعد هذه المسرحية من أفضل أعمال شوقي المسرحية لأن جملة السلبيات في مسرحياته الأخرى حولها هنا إلى إيجابيات ومن أهمها الحوار الناجح الموجز المصعد للحدث المسرحي بشكل رأسي، فضلاً عن قدرته في تسجيله الذكي لكثير من المفارقات ثم قدرته على تطويع بعض اللزمات التعبيرية الشعبية للصياغة الشعرية، ثم إنه نوّع الحوار ونوّع البحر الشعري تبعاً للموقف المسرحي، وهذه

حساسية فنية عالية.

ومن ناحية أخرى نجح شوقي في أن يجعل هدفه الاجتماعي يصل عبر الإضحاك وقد رسم شخوصه بإتقان وتناسب كل شخصية مع مهنتها، واستطاع أن يبرز لنا حجم الانحرافات الأخلاقية في المجتمع كالنفاق والجشع والتصابي والاستغلال....

وهذا مشهد تصف فيه (الست هدى) لزينب زوجها الرابع:

"زينب: أجل تعيشين وتدفنينا حتى تصيبي منهم البنينا

الست هدى: ولست أنسى زوجي الرابعا لا شافعا كان ولا نافعا
قالوا أديب لم يروا مثله ولقبوه الكاتب البارعا
قد زينوه لي فاخترته ما اخترت إلا عاطلاً ضائعا
رائح أكثر الزما ن على الصحف مغتدى
يكتب اليوم في "اللواء" و غدا في "المؤيد"
ليله أو نهاره فارغ الجيب و اليد
رحمة الله عليه كان لا يحقر مالا
كان إن أفلس لا يسألني إلا ريالا"

ولما بلغت الست هدى من الكبر عتيا تزوجت الزوج التاسع وهو المحامي السكير الذي كان يسخر منها:

"عبد المنعم المحامي:

هُدى، ضلال، أين أنت يا هدى أين العجوز؟ أين جدتي هدى
هدى أنت عجوز النحس أنت قردة خطوطك الوحل وكحلك العمى
. . . . .أين مضت بومتي؟ أين ذهبت خفتي؟
خداك ضفدعتان قد أسنتا وأذناك عقربان من قنا
وحاجباك و الخطوط فيهما كدودتين اكتظتا من الدما

و بين عينـــاك نـفـار وجفـــا عين هناك خاصمت عيناً هنا.*

ومن بين مسرحياته التاريخية والشعبية كانت مسرحية (عنترة) وهي من أنجح مسرحياته بعد (الست هدى)، وشوقي يستثمر معطيات الحكاية الشعبية بتصور خاص مبالغ فيه حتى أنه خرج على عادات العرب وتقاليدهم فجعل عبلة تتمرد على عادات العرب وترفض خطابها، حيث تبعث له (بناجية) كعروس بدلاً منها ثم يظهر عنترة وعبلة ويكشفان التدبير في الوقت المناسب... .

لكن الإيجابيات هنا عديدة قياساً بالمسرحيات الأخرى لشوقي فالروح الرومانسية هنا كانت في صالح الموضوع وأشاعت جواً يتناسب وصراع الغرام بين عبلة وعنترة من ناحية وخطابها من ناحية أخرى. وعدم الالتزام بإتمام تفعيلات البيت بشكل كامل واحدة من الإيجابيات المهمة في هذه المسرحية التي تطور فيها الحوار تطوراً نسبياً.

وهذا مشهد من المسرحية بين عنترة وضرغام الفارس الشهم الذي أصرّ على أن يلتقي بعنترة ويترك لعبلة حرية الاختيار، فتنضم إلى الحوار:

"عنترة : أجئت تسبي مهاتي؟

ضرغام : ـــ جئت أخطبها ما أجمل الصدق لم يُلبس بإنكار

عنترة : فما جرى؟

ضرغام : ـــ نال منا مالك وبغى عليك بالشتم هذا العائب الزاري

عنترة : ـــ اسمع بيننا شرك في حب عبلة قد يدنو من النار

فاجعل لنفسك أنثى غيرها أرباً فإن عبلة آرابي و أوطاني

ضرغام : وأنت فاعبد سواها إنني رجل جعلت عبلة أوثاني وأحجاري

تعال نذهب إلى شمس النهار معاً   تقول: عبلةُ قد خيِّرتِ فاختاري

عنترة : (ينادي) يا عبل

عبلة : (من وراء ستار) لبيك يا ابن العم

(تقبل عبلة)

ضرغام : ــ أنت هنا

عبلة : أجل

ضرغام : ــــــــــــــ إذاً سمعتْ ما قيل أذناك.

عبلة : أجل علمت بما قد دار بينكما

عنترة : ــــــــــــــــــــــــ فما ترين إذن؟ القول أرضاك

يا عبلُ حبك في لحمي جرى ودمي   وقد يحبك ضرغام ويهواك

ضرغام : أحبها حُبّي العَذي وأعبدها   عبادة اللاتِ

عنترة : ــــــــــــــــــــ بنت العم بُشراكِ

ضرغام : ولو يطاف بغير البيت في زمني   ما طُفتُ يا عبلُ إلاّ حول مغناك

عنترة : الآن يا عبل تختارين راضية   هاك الخطيبين قد مدّا يداً هاك

عبلة : إني قد اخترت يا ابن العم من زمن

عنترة : ــــــــــــــ من؟

عبلة : ــــــــ سيدي (تندفع إليه)

عنترة : ــــــــــــ عبدك الوفي ومولاكِ."

ولما كانت محاولات شوقي المسرحية سبّاقة في أدبنا العربي، وغير مسبوقة

إلاّ بأعمال متواضعة خلطت الشعر بالنثر كان من الطبيعي أن تخلف محاولات شوقي المسرحية وراءها بعض الثغرات كسمة عامة للأعمال الرائدة، ويمكن أن نوجز الآتي على محاولات شوقي المسرحية:

١- ضعف الأثر المأساوي في مسرحياته بسبب وجود صراعين وعقيدتين... مما يشتت ولاء المشاهد، وذلك مثل ما جاء به في (مصرع كليوبترا)[1] حيث أضاف إلى مسيرة كليوبترا قصة حب بين (حابس) و(هيلانة).

٢-عدم نضج الصراع النفسي لشخوصه لتركيزه على الجانب الظاهري وعدم عنايته بتحليل وسبر أغوار الشخصية من الداخل، ولذلك قلّ تأثير شخصياته على القارئ أو المشاهد.

٣- مخالفته لبعض الحقائق التاريخية في مسرحه كمخالفته لعادات وتقاليد العرب في (عنترة).

٤- تمثل الغنائية الطاغية على حواراته أبرز السلبيات في مسرحه بصفة عامة وذكر د.شوقي ضيف أن أحمد شوقي كان يكتب قصائد شعرية لِيَنطق بها الشخوص في المسرحية، ولعل هذا ما يفسر لنا كثرة النصوص الغنائية التي استزرعها في مسرحياته (في (مجنون ليلى) ٣٤، وفي (مصر كليوبترا) ٢٦، و(علي بك الكبير) ١٦، (الست هدى) ١٦، (قمبيز) ١٤، (عنترة)

---

[1] كليوبترا... لم يكن شوقي أول من تناولها مسرحياً فقد سبق بمحاولات أوروبية هي:١٥ مسرحية فرنسية، ٦ مسرحيات إنجليزية واحدة لشكسبير، ٤ مسرحيات إيطالية. وأكثر المؤلفين الأوربيين ظلموا (كليوبترا) وشوقي تطوع للكتابة عنها لينصفها.

١٣..) إذن فعدد النصوص الغنائية ١١٩ مقطوعة[١] غنائية في ست مسرحيات، وهذا يوضح غلبة الغنائية على الدرامية مما أثّر في بطء الحوار وإطالته، وأصبح النص معنياً بتوليد المعاني الغنائية والإعداد لها على حساب تصعيد وتطوير الحدث المسرحي.

٥- ضعف التعامل مع الحدث التاريخي، لأنه عُني بالجانب السلطوي، ولم يحدد أحداثه المسرحية لتصوير ردود الأفعال الشعبية مما أفقد مسرحه بعداً درامياً مهماً وثرياً ، ويبدو أن نشأته أثرت على اتجاهه السلطوي حتى في تناوله المسرحي.

وعلى الرغم من هذه الملاحظات التي رددها النقاد إلاّ أن شوقي بدأ الطريق الصعب ومكّن المسرح من الشعر ومكن الشعر من المسرح على الرغم من صعوبة ترويض عمود الشعر للحركية الدرامية والمتطلبات الحوارية، وقد نجح شوقي في تنويع إسهاماته ما بين التاريخية الشعبية فالاجتماعية ومن ناحية أخرى فهو قد قدم المأساة والملهاة (الست هدى) والملامح الرومانسية في (عنترة، مجنون ليلى).. وكانت البداية جادة... لكنها أصبحت في حاجة إلى المزيد من الخطوات نحو نضج المسرح الشعري العربي.

٢- عبد الرحمن الشرقاوي:

جاء الشرقاوي بعد شوقي في الأربعينيات لا ليزيد خطوة فنية بعد شوقي، ولكن ليعمق ما بدأه شوقي، وليضيف رصيداً مسرحياً جديداً يمثل امتداداً

---

[١] يقال بأن شوقياً أكثر من هذه المقطوعات الغنائية لأنها كانت تروق ذوق المشاهد المسرحي المصري آنذاك.

للمستوى الفني الذي بدأه أحمد شوقي.

لقد بدأ الشرقاوي شاعراً غنائياً كأحمد شوقي، واكتست قصائده بملامح درامية مثل قصيدته (من أيام مصري إلى الرئيس ترومان) التي تعد نموذجاً جيداً للشعر المسرحي، ويبدو أنه امتلك استعداداً طيباً ليتحرك بثقة نحو المسرح الشعري، وتدثر –كشوقي– بالتاريخ، وامتاز باختياره لفترات حساسة وحاسمة من تاريخنا العربي، وطعّم المعطيات التاريخية برموز سياسية لا سيما في ثنائيته: الحسين ثائراً والحسين شهيداً، ثم في ثلاثيته (النسر الأحمر، النسر والغربان، النسر وقلب الأسد). والتقط من التاريخ مسرحيته الحماسية (وطني عكا) وانتقى من أحداث الواقع العربي قصة المجاهدة الجزائرية (جميلة بوحيريد) وكتب مسرحيته (مأساة جميلة) ثم أضاف الشرقاوي أفضل أعماله المسرحية وهي مسرحية (الفتى مهران).

ويؤخذ على مسرح الشرقاوي ما أخذ على شوقي من غلبة الغنائية للدرامية وآثارها السيئة على فنية الأداء المسرحي، وافتقرت شخصيات مسرحيته إلى الحيوية التأثيرية، وكادت تفقد تميزها لولا فضل من الصدى التاريخي الذي تحمله الشخصية باسمها.

وانفرد الشرقاوي بسلبيات خاصة لم نجدها عند شوقي كتكراره للأفكار والآراء، فضلاً عن ضعف الصراع المسرحي، والضعف هنا لم يكن ناتجاً من ثنائية حديثة، وإنما لضعف المواجهة بين المتصارعين، وتفاوت القوى بينهما فالحسين – مثلاً– في ثنائيته كانت محاولته قد حكم عليها بالفشل قبل أن يبدأ، لأن الحسين لا يمتلك قوة توازي قوة الأمويين أصحاب النفوذ والسلطان والحكم، فالقوتان

هنا غير متكافئتين فاختفى الصراع الحقيقي، واكتفى بحماس الحسين لحماية ماء الوجه -كما يقولون- لكن الحماس لم يعوض فارق القوة، ولذلك ضعف الصراع.

وفي تلك الفترة ظهر (عزيز أباظة) ليترسم هو الآخر خُطى شوقي وكتب مسرحيات إسلامية مثل (قافلة النور، العباسية، قيصر، قيس ولبنى..). ثم جاء محمود غنيم فسار على الدرب نفسه بمسرحيات منها (المروءة المقنعة، غرام يزيد). وظهر أيضاً باكثير فترجم لشكسبير ثم كتب مسرحيته (اخناتون) ١٩٤٠ بالشعر المرسل الذي استخدمه في ترجماته، ثم كتب مسرحية (قصر الهودج). وكان باكثير أفضل من أفاد من النتائج التي توصل إليها شوقي لتسخير الشعر للحوار المسرحي فابتعد عن البحور المزدوجة، ولم يتقيد بعدد ثابت من التفعيلات في حواراته، مما جعل لإسهامه المسرحي طعمه الخاص إلاّ أن الريادة الحقيقية كانت في حاجة إلى دفعة فنية متميزة للمسرح الشعري وأعتقد أن صلاح عبد الصبور قد حققها.

٣- صلاح عبد الصبور:

أعمال صلاح عبد الصبور المسرحية تمثل ريادة حقيقية للمسرح الشعري، لأنه امتلك وسائل الإنجاح لأعماله المسرحية بموهبته الشعرية من ناحية، ثم بثقافته المتميزة من ناحية أخرى وأنه قد أفاد بشكل مباشر من الشعراء الإنجليز والأمريكان وبخاصة (ت.س.إليوت) و(جون كيتس) وقد اعترف صلاح عبد الصبور نفسه بهذا الحجم التأثيري للشاعرين عليه ولا سيما إليوت.

وكان لظهور الشعر الحر وانتشاره أثره الكبير على مسيرة صلاح عبد

الصبور المسرحية ، لأنه استثمر إمكانات الشعر الحر استثماراً كاملاً لصالح المسرح ومن ثم تجاوز عبد الصبور مشكلات الموسيقى الشعرية للقصيدة التقليدية ومدى تناسبها لمتطلبات الحوار المسرحي. وكانت هذه هي المشكلة التي أرقت أحمد شوقي والشرقاوي وأباظه.

وتميز إسهام صلاح عبد الصبور المسرحي بالتنوع ومن ثم فتق شرنقة التاريخ التي لم يتجاوزها السابقون عليه (شوقي، أباظه، الشرقاوي) إلاّ نادراً، فكتب عبد الصبور مسرحيات (شعبية، سياسية، تاريخية، فنتازية...).

بالإضافة إلى قدرته على التوظيف الناجح للتراث بالشكل والموضوع وخصوصية التعبير، وقدم من حيث الشكل المسرحية التقليدية، ومسرحية اللامعقول، ومسرحية الفصل الواحد، وفكرة المسرحية داخل المسرحية في التوزيع المورفولوجي للأبعاد الدرامية المركبة كما جاءت من قبل عند شكسبير في (هاملت) عندما استخدم الفرقة الجوالة.. ليكشف للأم والعم عن جرمهما، وهو نفسه الشكل الفني في (الأميرة تنتظر).

وأسهم صلاح عبد الصبور في المسرح الشعري بـ(مسافر ليل، مأساة الحلاج، الأميرة تنتظر، ليلى والمجنون، بعد أن يموت الملك) ونكتفي هنا بوقفة سريعة مع عملين من هذه الأعمال لنقف على حقيقة المستوى الفني الذي أثرى به صلاح عبد الصبور المسرح الشعري، وسنقف مع مسرحيتي (الأميرة تنتظر، مأساة الحلاج).

في مسرحية (الأميرة تنتظر) ينقلنا عبد الصبور إلى أجواء ألف ليلة وليلة

لترى صراعاً بين الخير والشر... حيث يستعين الشر بوسائله غير المشروعة ليخدع وينافق ويقتل ويكذب.. ليصل إلى مبتغاه... وجسّد شخصية الشر (السمندل) الذي اقترب من الأميرة الصغيرة وتودد إليها وأغراها حتى وقعت في حبه عن عمد منه، لأنه عرف أن والدها الملك لن ينجب ولداً، فتطلع للملك عبر الأميرة بحب مزعوم.

ثم يفاجئنا عبد الصبور بتطاول الشر الذي يقفز فوق كل التوقعات ليقتل المَلِكْ ويستعجل المُلك قبل أن تُزف إليه الأميرة التي هربت بدورها بعد مقتل أبيها من قصر الورد إلى وادي الأشجار مع عدد من وصيفاتها.

وتقضي الأميرة مع وصيفاتها خمس عشرة سنة يرتشفن الحزن على مهل، ويجدن في تمثيل مشاهد حب الأميرة للسمندل تطهيراً لأحزانهن، ويتذكرن السمندل الذي أضاع بطمعه الأحلام ولطّخ الحب بالدماء.

وفجأة تظهر شخصية مجهولة للأميرة ووصيفاتها، ويطلب الإقامة معهن ويدعي أن لديه أغنية لم يستطع إتمامها.. وينتظر إتمامها، فينضم إليهن في دائرة الانتظار المتجدد بالأحزان.

وفجأة أيضاً يظهر (السمندل) الذي يستدرج الأميرة لاستعادة غرامه معها، وعندما تضعف الأميرة يعترض الرجل المنتظر معها وهو (القرندل) الذي يقترب من (السمندل) ويسكن السكين في صدره.. تبكي الأميرة.. ووجه السمندل مملوء بالذعر... ويطلب (القرندل) من الأميرة إن ترتفع فوق عواطفها وأحزانها، وتقرر الأميرة العودة إلى القصر... فيتمكن (القرندل) من إتمام أغنيته

ويقول: " يا مرأة وأميرة

كوني سيدة و أميرة

ليكن كل الفرسان الشجعان

ممن يحلو مرآهم في عينيك

لك خدماً لا عشاقاً

أو عشاقاً لا معشوقين "

وبالإضافة إلى هذا الجو الأسطوري الذي يستمد قوام المماثلة من (الليالي) يحرص عبد الصبور على هزيمة الشر وقتله لتكتمل الأبعاد الأسطورية بما يرضي فضول المشاهد، ولكن المسرحية حُملت ببعد رمزي قد لا يخفى على أحد، فالقرندل هنا هو ممثل لإرادة الشعب فيثأر من الخائن (السمندل) أما صورة الحب الرومانسي الصادق الذي تقلدته الأميرة فلم يعد يصلح الآن مع جو مليء بالتدني الخلقي والصراعات غير الشريفة في زمن راحت فيه الأطماع البشرية.

ويجمع النقاد على أن عبد الصبور قد حقق هنا المعادلة الصعبة وهي (اقتصاد في المساحة واتساع في العمق) حيث جاءت الحوارات قصيرة ومركزة وسريعة فصعدت الحدث المسرحي، واستطاع عبد الصبور أن يسخر الشعر لفنية الأداء المسرحي المتنوع وطوّعه حتى للأحلام والنكات.

وفي سنة ١٩٦٤ كتب صلاح عبد الصبور مسرحيته (مأساة الحلاج) وتناول فيها فكرة الاغتراب بمنظور إسلامي من ظلال روحانية الشرق وجاءت المسرحية في جزأين:

الجزء الأول : الكلمة

الجزء الأخير : الموت

وبداية تكشف العلاقة السببية بين الكلمة والموت، فالمشهد الأول يبدأ بمنظر الشيخ المقتول المصلوب... وهنا يزداد التشويق بحجم الاستفهامات عن هذا الشيخ المصلوب.. من هو؟ ومن القاتل؟ ولماذا؟

وفي المنظر الثاني يرى الحلاج الأبرياء في السجون فيستيقظ عقله ويتنور عقله : (إني أتنور من رأسي حتى قدمي) فيصرخ في وجه الظلم ثم تظهر الشخصيات تباعاً، وأهمهم إبراهيم الذي يحذر الحلاج مما تدبره السلطة:

إبراهيم: مولاي.. الظلم بكل مكان.. والجنة آخر سعي للإنسان، لا أول سعيه.. ها أنت وحيد شيخ مجهود أضناك التطواف في أرجاء الدنيا طلباً للفطنة... ورجعت لتلقى الحمق يسود كل مكان.. يتحرش بك آلاف الحمقى... آلاف الآلاف.. أعداؤك كثر يا مولاي.

الحلاج: لكن أصحابي أكثر من أعدائي

إبراهيم: لا أبصر مخلوقاً منهم يا مولاي... إلاّ شيخي الشبلي.. وأنا.. وكلانا مسكين يتحسس خطوه..

الحلاج: أصحابي أكثر من أن تحصيهم يا إبراهيم.. أصحابي آيات القرآن وأحرفه.. كلمات المحزون المهجور على جبل الزيتون.. أحياء الأموات...

آلاف المظلومين المنكسرين.."

وفي المنظر الثالث قال الحلاج الكلمة التي تخافها السلطة، فقبض عليه،

ورمي بالسجن... وفي السجن ترفع بتصوفه عن الأسباب الدنيوية، ولذلك لم يشعر بالعقاب والجلد لم يشعر بضربات السوط:

"الحارس: لم لا تصرخ؟

الحلاج : هل يصرخ يا ولدي جسد ميت!

الحارس: اصرخ.. اجعلني اسكت عن ضربك..

الحلاج : ستمل وتسكت يا ولدي...

ثم يحاكم الحلاج محاكمة صورية، وكان الحكم معداً من قبل فقُتل وصُلب لأنه نطق بالكلمة... فكان الموت والصلب لإخافة الآخرين.

وبدأ صلاح عبد الصبور مسرحيته من النهاية ليرتد إلى البداية ليتمكن من عنصر التشويق في قبضته، والمسرحية بها من الرموز السياسية التي تشير إلى الثورة الإسلامية على الظلم، لكن الظلم ما زال -في المسرحية- صوته هو الأعلى لأنه يمتلك القوة الغاشمة.

لقد قفز صلاح عبد الصبور بالمسرح الشعري قفزة رائدة مكنته من ارتياد الطريق الصحيح حيث طوّع الشعر لمتطلبات الحوار المسرحي الموجز، ونجح في رسم الشخصيات ونوّع موضوعاته وأوجد صراعاً قوياً... وأصبح المسرح الشعري مهيأً لمشاركات عديدة من العرب الذين انطلقوا في هذا الفن منذ الستينات وحتى الآن وهم كثر نذكر منهم عبد الرزاق عبد الواحد وخالد الشواف من العراق وعدنان خليل من سوريا وفاروق جويده وأنس داود من مصر... إلا أن أكثر هذه الإسهامات مازالت حبيسة الكتب والأوراق ولما ترى المسرح التمثيلي بعد..!



المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

١- إبراهيم رمزي (صرخة الطفل)

٢- أحمد شوقي (الست هدى- مصرع كليوبترا- عنترة)

٣- ألفريد فرج (سليمان الحلبي- على جناح الدين التبريزي وتابعه قفه).

٤- توفيق الحكيم (الضيف الثقيل- أهل الكهف- رحلة إلى الغد- شهرزاد- الخروج من الجنة- الأيدي الناعمة- براسكا..)

٥- رشاد رشدي (اتفرج يا سلام)

٦- سعد الدين وهبة (كوبري الناموس)

٧- سعد الله ونوس (الملك هو الملك- حفل سمر من أجل حزيران)

٨- صلاح عبد الصبور (مأساة الحلاج- الأميرة تنتظر)

٩- عبد الرحمن الشرقاوي (الفتى مهران)

١٠- علي أحمد باكثير (اخناتون)

١١- علي سالم (أديب)

١٢- محمود دياب (ليالي الحصاد)

١٣- ميخائيل رومان (الوافد)

١٤- نعمان عاشور (عيلة الدغري- الناس اللي فوق)

١٥- يوسف إدريس (الفرافير).

آخراً المراجع :

١- توفيق الحكيم : قالبنا المسرحي

٢- عمر الدسوقي : فن المسرح ، عالم المعرفة ، الكويت

٣- د. علي الراعي : المسرح في الوطن العربي

٤- د. محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، مطابع دار الشعب بالقاهرة، ط٣.

٤- د. محمد كافود - الأدب القطري الحديث ، دار قطري بن الفجاءة، قطر ١٩٨٢

-القضايا الاجتماعية والفكرية في المسرح القطري ، مركز الوثائق ، جامعة قطر ،عدد ٢ ، ١٩٩٠

-دراسات في المسرح القطري بين الرؤية الفكرية والبناء الفني.

٥- محمد مندور : المسرح النثري

المبحث الثالث

القصة العربية القصيرة

نشأتها وتطورها

الدكتور مراد عبد الرحمن مبروك



القصة العربية القصيرة
النشأة والتطور

المحور الأول

المحاولات الأولى لنشأة القصة القصيرة "القصة القصيرة التعليمية"

١- المفهوم

٢- عوامل النشأة

٣- الإرهاصات الأولى

المحور الثاني

أوليات الرؤية الفنية "القصة القصيرة الفنية"

١- العوامل

٢- الملامح الفنية للرواد

المحور الثالث

الواقعية وتشكيل الرؤية "القصة القصيرة [illegible] بة"

١- مفتتح

٢- العوامل

٣- المفهوم

٤- الواقعية الاشتراكية

٥- الواقعية الشمولية

المحور الرابع

الملامح الفنية المستخدمة فيما بعد الواقعية

" القصة القصيرة الرمزية "

مفتتح

١- ظاهرة التفتيت

٢- الصورة الكلية التجسيدية

٣- التتابع الزماني والمكاني 'الزمكاني'

٤- استلهام التراث وأبعاده الرمزية

٥- توظيف الرؤية الحلمية

المحور الأول

المحاولات الأولى لنشأة القصة القصيرة
(القصة القصيرة التعليمية)



المحاولات الأولى لنشأة القصة القصيرة

١- المفهوم :

تعددت مفاهيم القصة القصيرة في الدراسات الأوربية والعربية، وفي دوائر المعارف البريطانية والأمريكية، وفي معجم المصطلحات الأوربية والعربية. ونحن لسنا بصدد التتبع التاريخي لهذه المفاهيم ورصدها وتسجيلها. لأنها مفاهيم مختلفة فيما بينها وفقاً للمرحلة الزمنية التي وضع فيها التعريف، ووفقاً لأيديولوجية الكاتب أو الناقد واتجاهاته.

ومن ثم فإن محاولة وضع تعريف محدد يحوي كل مراحل تطور القصة القصيرة أمر شديد التعقيد، لأن القصة القصيرة في كل مرحلة اتسمت بسمات مغايرة عما قبلها. فالقصة عند جيل الرواد تختلف عنها في الواقعية، وفيما بعد الواقعية تختلف عن المرحلتين السابقتين.

وإذا كان لا بد مما ليس منه بد، من حيث ضرورة وضع مفهوم معين للقصة القصيرة كلازمة منهجية يسير عليها البحث، فإننا نرى "أن القصة القصيرة فن أدبي يكتب بلغة نثرية مباشرة، أو تصويرية أو إيحائية للتعبير عن قضية حياتية معينة، ويعتمد على حدث مكثف ومشحون بطاقات تعبيرية ودلالية، وعلى شخصيات متباينة من حيث الدور والفاعلية والسكونية

والحركية، وعلى التتابعين : الزماني والمكاني، وعلى عنصري الصدق الفني والمعادل الموضوعي من حيث التأثر والتأثير على المرسل والمستقبل، بحيث يصبح النص فاعلاً ومفعولا به في آن واحد".

٢- عوامل النشأة:

هناك العديد من العوامل الفنية والاجتماعية والسياسية والثقافية، التي أدت إلى ظهور فن القصة القصيرة في أدبنا العربي الحديث، وخاصة في مصر وبلاد الشام في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين. وذلك نتيجة اشتراك الأدباء في هذه البلاد في العمل الصحفي بمصر وتأثرهم بالمتغيرات السياسة والاجتماعية التي كانت تمر بها بلادهم.

٢-١- العامل الفني:

إذا كان الشعراء العرب المحدثون، قد شغلوا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر بإحياء القصيدة العربية القديمة، فإن بعض الأدباء أمثال محمد المهدي الحفني في "مقامات المارستان" ومحمد لطفي جمعة في "ليالي الروح الحائر"، والمويلحي في "حديث عيسى بن هشام" وحافظ إبراهيم في "ليالي سطيح"، وأحمد شوقي في "شيطان بنتاؤر"، قد استهواهم التراث القصصي القديم، ولاسيما البناء القصصي للمقامة، وقصص الحيوان، فعملوا على إحيائه أيضاً، وليعبروا من خلاله عن قضايا عصرهم. لكنهم وقفوا عند الشكل القديم، ولم يتجاوزوه. وقد يرجع هذا لأمرين؛ الأول: اهتمام الأدباء في تلك الأونة بإحياء القصيدة العربية اهتماماً كبيراً يفوق اهتمامهم بالتراث القصصي، وخاصة أحمد شوقي، وحافظ إبراهيم.

والثاني يرجع لعدم توافق الشكل القصصي المقامي مع طبيعة المتغيرات الحياتية في أواخر القرن التاسع عشر. ذلك أن القارئ كان يتطلع للشكل الأوربي القصير الذي يقدم له الفكرة أو المحتوى في أقل وقت ممكن، وليس في حاجة لقراءة عشرات الصفحات المسجوعة حتى يقدم له فكرة مختصرة، كان من الممكن أن تقدم له في صفحة واحدة أو بضع صفحات على الأكثر. فضلاً عن أن هذا اللون كان يتوافق مع المرحلة الزمانية التي كتبت فيها مقامات بديع الزمان الهمذاني. لكن إيقاع العصر في أواخر القرن التاسع عشر يتسم بسرعة نسبية عن العصور القديمة والوسطى. فقد ظهرت الصحافة والطباعة والمقالات القصيرة والمقالات القصصية التي تقدم نفس المحتوى والأفكار التي تقدمها المقامة.

وعلى الرغم من أن هذه الإرهاصات المقامية امتداد للتراث القصصي القديم، ولم تتجاوزه، إلا أنها أيقظت وعي الكتاب العرب على ضرورة وجود فن قصصي قصير يتوافق مع فن الصحافة، ويعبر عن قضاياهم المعاصرة، وصراعهم مع القوى السلطوية والاستعمارية. ولأجل ذلك ظل الشكل القصصي يتخبط -منذ أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين- بين المقال القصصي، والخاطرة، والقصص المترجمة والموضوعة. وما هذا إلا نتيجة لتطلعهم لشكل قصصي قصير يتوافق مع واقعهم المعيش أي أن الواقع الأولي كان مهيئاً لتقبل فن القصة القصيرة، ولكنه لم يستطع التلاؤم مع فن المقامة لاختلاف الأسس والخصائص والشكل الفني بينهما، ولعدم توافق المقامة مع طبيعة الواقع المعيش، وقضاياه.

لذلك لا نستطيع القول إن القصة القصيرة امتداد طبيعي للمقامة، لكن

الاطمئنان إلى أن المقامة أيقظت وعي الكتاب على فن القص، وجعلتهم يهتمون به، وعلى أنه فن يصلح للتعبير عن قضايا الواقع، وسنوضح ذلك في موضع آخر.

٢-٢- العامل الحضاري:

تمثل هذا العامل في تطلع الأدباء العرب إلى منجزات الحضارة الأوربية، خاصة في مجال الفنون الأدبية، فمن أهم التطورت التي حدثت في مصر أوائل القرن التاسع عشر، تولي محمد علي حكم البلاد، وإرساله بعض البعثات العلمية إلى أوربا، مما كان له كبير الأثر في تأثر الأدباء بالآداب الأوربية كما أن افتتاح المدارس المختلفة في بعض الأقطار العربية عمل على ازدياد الوعي الفكري والأدبي والحضاري لديهم. وأخذوا يتطلعون إلى المنجزات الأوربية وبخاصة الفرنسية، فقد "أقام الفرنسيون مطبعة عربية وأصدروا صحيفتين فرنسيتين ونشرة باللغة العربية، كما أقاموا مسرحا للتمثيل، كانوا يقدمون فيه رواية فرنسية كل عشر ليال، وفتحوا مدرستين لتعليم أبناء الفرنسيين، ومكتبة عامة، جمعوا فيها ما حملوه معهم من كتب، وما جمعوه من مساجد مصر وأضرحتها، وكانوا يدعون بعض المصريين إلى مشاهدة ما بها، كما كانوا يدعونهم إلى مشاهدة بعض تجاربهم العلمية، وذلك لتأليف قلوبهم، وإيهامهم بأنهم جاءوا لتحضيرهم والنهوض بهم."[1].

وبرغم إدراكنا أن هذه المنجزات لم تؤثر تأثيراً مباشراً على الشعوب العربية، لأنها كانت تنظر لها على أنها منجزات العدو المحتل أو المستعمر البغيض،

---

[1] للمزيد من المعلومات حول المنجزات العلمية والفنية للفرنسيين انظر: عبد الرحمن الرافعي، تاريخ الحركة القومية ١، ١١٨، القاهرة سنة ١٩٣٠

إلا أنها كانت بمثابة الشرارة الكهربائية التي أيقظت وعي الشعوب، وجعلتها تفكر في حقيقة علومها وآدابها، وأرسل محمد علي بعثات عديدة إلى أوربا لتتعلم الهندسة والصيدلة والقانون والكيمياء والطباعة والحفر والميكانيكا. كما أنشأ مدرسة الألسن والمطبعة الأميرية سنة ١٨٢٢، وبدأ المثقفون يتفاعلون مع بعض منجزات الحضارة الأوربية، لكنهم في عصر عباس وسعيد أصيبوا بخيبة أمل نتيجة تعطيل حركة النشر، وإغلاق المدارس والبعثات، وبرغم ذلك تأثر بعض الأدباء والكتاب بالمنجزات العلمية الأوربية مثل رفاعة الطهطاوي في كتابه "تلخيص الابريز في مغامرات باريز" وترجمته لكتاب "مواقع الأفلاك في مغامرات تليماك".

وفي عصر إسماعيل سنة ١٨٦٣ بدأ الانفتاح على الثقافة الأوربية يزداد بعد عودة النشر، وافتتاح المدارس الجديدة كمدرسة الحقوق، ودار العلوم سنة ١٨٧١، مدارس ابتدائية وثانوية، ومدرسة للبنات. وبذلك ازداد الوعي الفكري والحضاري، وأنشئت دار الكتب المصرية سنة ١٨٧٠، وكل هذا ساعد على ظهور بعض الفنون الأدبية وانتشارها ومنها المحاولات الأولى القصصية، خاصة إن الكتاب كانوا مهيئين لتقبل هذا الفن، لمسايرته المتغيرات الحياتية في تلك الآونة.

وفي بلاد الشام حدث تطور في النصف الثاني من القرن التاسع عشر نتيجة نمو العلاقات بين بعض بلاد الشام -وخاصة لبنان- والعالم الغربي. فقد أنشأت الإرساليات الفرنسية والأمريكية المدارس والمعاهد، التي كان لها أثر كبير في تطور الفنون الأدبية، وبخاصة في لبنان وفلسطين، لأن الإرساليات الأجنبية كانت أكثر ارتباطاً بهما لطبيعة تكوينهما الجغرافي والحياتي. فلبنان كان بسبب وضعه الطائفي الخاص الذي شكله الاستعمار وفق مآربه. وفلسطين بحجة أماكنها المقدسة.

وقد ترك الاستعمار آثاراً واضحة في الأنشطة الفكرية والأدبية والثقافية، وأخذ الأدباء يتأثرون بالأعمال القصصية الأوربية ويعكفون على ترجمتها حيناً، وتقليدها حيناً آخر، "ومن الواضح أن السوريين كانوا متأثرين بوجه خاص بالثقافة الفرنسية، التي غزت لبنان مبكراً، والتي ظهرت آثارها في تلك السلسلة الطويلة من الترجمات القصصية الفرنسية، ولعل أكبر دليل على هذا التأثر هو أن معظم المؤلفين مارسوا الترجمة أيضاً، ومنهم فرح أنطون، ونجيب حداد، ونقولا حداد، وسليم النقاش، وكانوا كلهم ممن يعرفون الفرنسية -أو الإنكليزية أحياناً- وفيهم من عاش أو تعلم في أوربا."[٢] .

وهكذا ساعدت المؤثرات الأوربية على ازدياد وعي الكتاب بقضايا فن القص، سواء كان مترجماً[٣] " أو موضوعاً، أو مؤلفاً.

٢-٣- العامل الثقافي:

يرتبط هذا العامل بالعامل الحضاري ويعد مكملاً له، فقد تمثل العامل الثقافي في المجتمعات العربية في القرن التاسع عشر في أمرين أساسيين هما: الصحافة والتعليم، فقد كانت الصحافة عاملاً جوهرياً من عوامل نمو الوعي الثقافي والفكري في البلاد العربية، ولا سيما في مصر وبلاد الشام، ونستطيع القول: إن ميلاد القصة القصيرة العربية ارتبط ارتباطاً جوهرياً بميلاد الصحافة العربية، والدليل على ذلك أن الصحافة تعد المصدر الرئيسي للقصة في الأدب

---

[٢] د.حسام الخطيب: سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية، ص٢٧ ، دمشق سنة ١٩٩٦

[٣] للمزيد حول زحم القصص المترجمة في الصحف والمجلات العربية، انظر: د. محمد يوسف نجم، القصة في الأدب العربي الحديث ص ٢١-٣١ دار الثقافة، بيروت. د.ت

العربي، كما أن المجتمعات العربية التي أنشئت فيها المطابع والطباعة متأخرة تأخر فيها ميلاد القصة القصيرة. إذ "لا يقتصر فضل الصحف والمجلات على الدراسات الأدبية والفنية والاجتماعية ، بل إنها كانت من العوامل الرئيسية في نشأة القصة القصيرة، فهي التي ساعدت وهيأت لانتشار هذا الفن الحديث في وقتنا الحاضر، لا في الآداب العربية فحسب، بل وفي الآداب العالمية جميعا. وليس هناك لون من ألوان الإنتاج الأدبي يدين في انتشاره ورواجه للصحافة مثل القصة القصيرة."(٤)

ومن أهم الصحف التي ساعدت على انتشار فن القصة القصيرة هي: الجنان سنة ١٨٧٠، الصفاء سنة ١٨٨٦، اللطائف سنة ١٨٨٦، المؤيد سنة ١٨٨٩، التنكيت والتبكيت سنة ١٨٩١، الهلال سنة ١٨٩٢، الضياء سنة ١٨٩٨، المشرق سنة ١٨٩٨، وصحف أخرى كثيرة مثل الوقائع المصرية، اليعسوب، روضة المدارس، وادي النيل، نزهة الأفكار، الوطن، أبو نضارة، الجوائب. وهي تمثل أهم الصحف التي صدرت أواخر القرن التاسع عشر، والتي كانت سبباً جوهريا في تشكيل الإرهاصات الأولى لفن القصة القصيرة.

ومن الصحف والمجلات التي عنيت بالقصص "حديقة الأخبار" لخليل الخوري (بيروت ١٨٥٨)، و"النحلة" للويس صابونجي (بيروت ١٨٧٠)، و"الأهرام" (مصر ١٨٧٦)، وجريدة لبنان (١٨٩٥)، وقد نشرت عدداً من القصص المترجمة، ومجلة الكنانة لشاكر شقير (القاهرة ١٨٩٥)، ومن المجلات التي أفردت أبوابا مستقلة لنشر القصص؛ مجلة المقتطف، والهلال، واللطائف، وفتاة

---

(٤) د.سيد حامد النساج: تطور فن القصة في مصر ص ٣٨-٣٩، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة سنة ١٩٦٨

الشرق[*] . وفي العراق كانت صحيفة "الزوراء" -التي أنشأها مدحت باشا سنة ١٨٦٩، واستمرت حتى الحرب العالمية الأولى- من أكثر الصحف تعبيراً عن الوعي الفكري، والثقافي للمجتمع، لكن القصص التي كانت تنشر آنذاك لم تختلف كثيراً عن نظيراتها في مصر وبلاد الشام، من حيث اعتمادها على السجع والجناس، وأسلوب الحكايات، ولا سيما الحكايات التي تعتمد على الأساطير والخرافة الشعبية مثل قصة مصطفى عاصم "مكر امرأة"[6] ، وكذلك قامت مجلة الضرائب سنة ١٣٢٩هـ بدور بارز في ترجمة القصص من التركية والفرنسية إلى العربية، وكانت سببا في نشأة القصة العراقية. وفي سوريا أسس الأتراك في أخريات أيامهم مدرسة للحقوق هي اليوم إحدى كليات الجامعة السورية، ومدرسة التجهيز والمعلمين سنة ١٣٠٤هـ ١٨٨٢م، وفي سنة ١٩٠٠ صدرت إرادة السلطان عبد الحميد بإنشاء مدرسة طبية بدمشق، وذلك لأن بيروت أخذت تخرج أبناء البلاد من مدرستيها الأجنبيتين؛ الأمريكية واليسوعية[7].

وهذه المدارس بدورها أدت إلى زيادة الوعي الثقافي لدى الشباب والأدباء العرب في تلك الآونة. وقد كان انتشار رقعة التعليم في مصر والبلاد العربية سببا في نمو الوعي الثقافي، الأمر الذي أدى إلى انتشار الفن القصصي وتعميقه وربطه بنظيره في الآداب الأوروبية، واتضح هذا من خلال إنشاء المدارس والمعاهد والبعثات التعليمية، وانفتاحها على الدراسات الأوروبية والعربية. وزيادة الوعي

---

[*] للمزيد حول أهم الصحف التي كان لها دور بارز في نشأة القصة القصيرة، انظر: د.محمد يوسف نجم مرجع سابق ص ١٥-٣٦

[6] للمزيد انظر: د.يوسف عز الدين: القصة في العراق ص١١ وما بعدها. معهد البحوث والدراسات العربية سنة ١٩٧٤

[7] انظر: كرد علي: خطط الشام ٦/٤ ٢٠١-١٠٤

الثقافي جعل الكتاب يخطون خطوة تالية في تطور القصة، فبدلاً من اعتمادهم على القصص المترجمة وحدها. شرعوا في كتابة القصص الموضوعة على غرار المترجمة.

ومن ثم ظهر العديد من الكتاب الذين اعتمدوا على القصص المترجمة والموضوعة في أعمالهم القصصية مثل: مصطفى لطفي المنفلوطي، وحافظ إبراهيم، وسليم البستاني، ونسيب مشعلاني، وخليل بيدس، وكرم ملحم وغيرهم، وليس أدل على ذلك مقال هنري بيريس الذي أثبت فيه نحو عشرة آلاف قصة مترجمة بين رواية وقصة قصيرة منذ أوائل القرن التاسع عشر حتى سنة ١٩٣٧[٨]. وهذا يوضح مدى شيوع القصص المترجمة والموضوعة وأثرهما في نشأة القصة القصيرة، كما أنه يوضح مدى تغلغل المؤثرات الأجنبية في وعي الكتاب.

٢-٤- العامل الاجتماعي:

إن وقوع البلاد العربية تحت وطأة الاستعمار، وخاصة في المرحلة التي شهدت إرهاصات القصة القصيرة منذ أواخر القرن التاسع عشر، وأوائل العشرين، يعد سببا من أسباب نشأة القصة القصيرة. ذلك أن القوى الاستعمارية أدت إلى اختلال التراكيب الاجتماعية بين من يملكون كل شئ وهم قوى الاحتلال والرأسمالية، ومن لا يملكون شيئا وهم القوى الشعبية.

والقصة القصيرة من أكثر الفنون الأدبية تعبيراً عن المتغيرات الاجتماعية، لأنها ترتبط بالتراكيب الاجتماعية وخاصة الطبقة المتوسطة، التي هي أكثر الطبقات الاجتماعية كماً ووعياً فكريا، فمعظم المثقفين والمفكرين العرب ينتمون

---

[٨] د. سيد حامد النساج. - سابق ص ٥٥، ٥٦

إلى هذه الطبقة المتوسطة فهي كذلك تقترن بطبقة المثقفين في شتى أنحاء الوطن العربي. وليس أدل على ذلك من ظهور المقالات القصصية في أواخر القرن التاسع عشر، وارتكازها على القضايا الاجتماعية، كما في بعض كتابات المنفلوطي، وعبد الله النديم، ومحمد المويلحي، وسليم البستاني، وسعيد البستاني، ونقولا حداد، ويعقوب صروف، ولبيبة هاشم، وفرح أنطون، وزينب فواز وغيرهم.

ولقد أفاد أبناء الطبقة المتوسطة من المتغيرات السياسية والاجتماعية التي مرت بها البلاد العربية سواء في مصر أو بلاد الشام أو العراق. إذ كانوا ينشرون محاولاتهم القصصية كلما سنحت لهم الفرصة في المجلات والصحف، كما أنهم مارسوا العمل في الصحافة مما أتاح لهم التعبير عن قضايا المجتمع.

وليس معنى ذلك أن القصة القصيرة اقتصرت على هذه الطبقة، ولكن هذه الطبقة كانت أكثر اقترانا بهذا الفن نظراً لأنها تمثل شريحة اجتماعية كبيرة، وارتباط القصة بقضايا الواقع الحياتي جعل أبناء هذه الطبقة يتعاطفون مع هذا الفن، لأنه يمس حياتهم وينبش واقعهم ويعري سلبيات الرأسمالية المستغلة. فضلا عن إمكانية نشر هذا الفن في صحف يومية أو أسبوعية يجعل من اليسر على أبناء هذه الطبقة الإطلاع على هذه الصحف، من ثم متابعة هذه القصص والتفاعل معها.

٣- الإرهاصات الأولى :

لسنا بصدد تتبع القصص والحكايات التي وردت في الأدب المصري القديم، أو الأدب اليوناني، أو الروماني، أو الأدب العربي قبل الإسلام، أو الأدب الأموي أو العباسي أو المملوكي. ففي كل أدب من هذه الآداب توجد

قصص وحكايات أسطورية وشعبية وفلكلورية، وقد وجدت دراسات مستقلة[٩] عنيت بهذا التتابع التاريخي. ولكن ما يعنينا هو القصة القصيرة بمفهومها الفني المتعارف عليه، والذي يحمل سمات فنية مميزة، وله خصوصية بارزة ومحدودة، والقصة القصيرة بالمفهوم الفني الحديث الذي ذكرناه آنفاً في مستهل هذا المحور فن وليد العصر الحديث، تبلورت ملامحه في أوائل القرن العشرين، ولكن سبقته إرهاصات تعليمية وأخلاقية ووعظية، منذ أواخر القرن التاسع عشر.

ولذلك تدور المحاولات الأولى لنشأة القصة القصيرة في محورين: الأول: المحاولات التعليمية، والثاني: المحاولات الفنية.

٣-١- المحاولات التعليمية:

إن القصة القصيرة التي نشأت في كل البلاد العربية، كانت نشأتها تعليمية، تعتمد على الوعظ والإرشاد والخطابة، سواء في البلاد التي نشأت فيها القصة في أوائل القرن العشرين، أو في النصف الثاني منه. ويبدو أن المحاولات التعليمية كانت متوافقة مع طفولة هذا الفن ومع مكوناته الأولى.

ويرجع هذا فيما نظن إلى المكونات الاجتماعية، والميثولوجية والثقافية لهذه المجتمعات، إذ أنهم ينظرون إلى ميلاد هذا الفن نظرة لا تخلو من التكلف والافتعال. يتضح هذا من خلال تأملنا للإرهاصات الأدبية المعتمدة على السرد القصصي، والتي ظهرت مبكرة في معظم البلاد العربية، والتي توافقت إبداعياً مع

---

(٩) للمزيد حول نشأة فن القص في الآداب القديمة، انظر: د.علي عبد الحليم محمود، القصة العربية القصيرة في العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٩، د.محمد رشدي حسن، أثر المقامة في نشأة القصة القصيرة، د. محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة، وغيرهم.

طفولة فن القصة القصيرة. وتمثلت هذه الإرهاصات في مستويين: الأول: مستوى القصة المقامية –لو جاز لنا استخدام هذا التعبير– والثاني: القصة المترجمة والموضوعة. فهذان المستويان يمثلان المحاولات التعليمية للقصة القصيرة.

١ – القصة المقامية:

وتعني بها القصة التي تجمع بعضاً من سمات القصة القصيرة، وبعضاً من سمات المقامة في آن واحد. وهذا النمط نجده في العديد من المحاولات القصصية الأولى في البلاد العربية، سواء في مصر أو بلاد الشام أو العراق في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين. وأهم الكتاب الذين اتسمت محاولاتهم بهذه السمات هم:

١– أحمد فارس الشدياق، في كتابه "الساق على الساق" (١٨٥٥) ويحوي أربع مقامات تحث جميعها على الوعظ والإرشاد، فضلاً عن السجع والجناس وإبراز الجانب التعليمي للغة والأدب.

٢– ناصيف اليازجي، في "مجمع البحرين" (١٨٥٥) وضمن هذا الكتاب ستين مقامة، منها المقامة البدوية، والمقامة الحجازية، والمقامة العقيقية، وسرد فيها في بعض هذه المقامات على لسان سهيل بن عباد (الراوي) حياة العرب وحضارتهم وأدبهم في المدن الكبيرة كالقاهرة وحلب ودمشق وبغداد والإسكندرية، والبصرة، والكوفة، وغيرها، و لم تكن غايته قصصية بقدر ما هي غاية تعليمية وقومية ووطنية. لكنه استخدم أسلوب المقامة من حيث الراوي والسجع والجناس، ولكن لما كان أحمد فارس الشدياق وناصيف

اليازجي لغويين لذلك جاءت مقاماتهم تعليمية تحض على تعليم الأدب واللغة والتعريف بهما قديماً وحديثاً.

٣- محمد المويلحي (١٨٥٨-١٩٣٠) في حديث عيسى بن هشام سنة ١٨٩٨، اعتمد على السردية القصصية وعلى أسلوب المقال من حيث الوعظ والإرشاد وأسلوب المقامة من حيث الراوي وطريقة السرد والسجع والجناس، وقد عني بتحليل هذا العمل العديد من الدارسين[١٠].

٤- إبراهيم المويلحي، "في حديث موسى بن عصام" (١٨٩٩). وفي هذه المقامة استخدم الكاتب صياغة الأسلوب السجع والتشبيهات والاستعارات والمحسنات البديعية والحكم والمواعظ. والراوي هو موسى بن عصام، ويقوم بدور المصلح الاجتماعي الذي ينتقد النفاق والرياء والبخل ويحض على الإحسان والصدقة والتبرع بالأموال لإقامة المشروعات الخيرية.

٥- حافظ إبراهيم (١٨٧١- ١٩٣٢) في ليالي سطيح (١٩٠٦) استخدم أسلوب المقامة والمقالة والقص من خلال أسلوب السجع والجناس والقيم التعليمية التي يحض عليها المجتمع، كدعوته للعلوم الإنسانية وسخطه على نظام الإدارة الاستعماري الذي يميز الأوربيين على أبناء الوطن، ويضمن مقامته أبياتا شعرية يعبر من خلالها عن أفكاره الوطنية الاجتماعية.

---

[١٠] من هؤلاء الدارسين على سبيل المثال: د.سيد النساج مرجع سابق ص، ٥٠ ــ ٥٢ ، د. محمد رشدي حسن، أثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة، د. أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر ص، ١٨٣ ــ ١٩٠ ، د. السعيد الورقي، اتجاهات القصة القصيرة في الأدب العربي المعاصر في مصر ص، ٤٧ ــ ٥٢ ، د. صلاح رزق، في القصة القصيرة دراسة نصية ص، ٢٠ - ٣٦ ، د.أحمد الهواري، نقد المجتمع في حديث عيسى بن هشام.

٦- أحمد شوقي (١٨٦٨ - ١٩٣٢) في شيطان بنتاؤر[١١]، ويعتمد الكاتب أيضا على الجانب التعليمي من حيث حثه على الحكمة والهداية إلى الحقيقة، والحض على التفاعل مع قضايا المجتمع من خلال النظر إلى الأمجاد الماضية، وعدم الاستسلام للصعاب أو القوى الأجنبية التي تسلب ثروات البلاد ويصوغ هذه الأفكار في شكل مقامة على لسان الطيور، فنجد بين الهدهد (الراوي) والنسر العجوز (شيطان بنتاؤر وشاعر الملك رمسيس وحامل لواء البيان في طيبة ومنفيس) ويستخدم أسلوب السجع والجناس في بناء المقامة، فضلاً عن النصح والتوجيه ومعالجة القضايا الاجتماعية التي هي سمة المقال.

٧- محمد لطفي جمعة، في الروح الحائر (١٩١٢) وفيها اعتمد الكاتب على النصح والإرشاد والتوجيه، خاصة فيما يتعلق بالموت والحياة والمجتمع والواقع، كما اعتمد أيضا على تضمين الأبيات الشعرية في نصوصه لتكون حلية شكلية يرصع بها الجمل والعبارات والمعاني.

ونقف عند المويلحي[١٢] في مقامته "حديث عيسى بن هشام" -على سبيل التمثيل- فقد نشر محمد المويلحي مقامته سنة ١٨٩٨، أي قبل والده بعام. وإذا كان حديث والده لم يكتمل نشره في "مصباح الشرق" في يونية سنة

---

[١١] للمزيد حول تحليل هذه المقامة انظر: د.طلاح رزق، مرجع سابق ص ٣٦-٤٤، وانظر أحمد شوقي شيطان بنتاؤر، القاهرة سنة ١٩٥٣

[١٢] ولد محمد المويلحي في القاهرة ١٨٥٨، وكان أبوه ابراهيم المويلحي يصدر مجلة مصباح الشرق التي كانت من أهم المجلات الأدبية، فنشأ في بيئة أدبية وصحفية، وتعلم في الأزهر، وحضر دروس محمد عبده، وعمل في بعض دواوين الحكومة، وسافر إلى إيطاليا وفرنسا، وساعد محمد عبده وجمال الدين الأفغاني في إصدار العروة الوثقى، وأتقن الفرنسية وعاد بعد ثلاث سنوات إلى مصر، ونشر حديث ابن هشام في كتاب سنة ١٩٠٦، وعين مديراً للأوقاف سنة ١٩١٠ وتوفي سنة ١٩٣٠. انظر شوقي ضيف الأدب المعاصر في مصر ص٢٢٤، وأحمد هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر ص١٨٣.

١٨٩٩، لأنه تعرض لنقد الاحتلال الأجنبي لمصر والسودان، فإن محمد المويلحي قد نشر حديثه كاملا لعدم تعرضه مباشرة لنقد الاحتلال، وقد تأثر محمد المويلحي بمقامات بديع الزمان الهمذاني حتى في اسم الراوي نفسه " عيسى بن هشام"، واستخدامه السجع والجناس في الوصف.

وهما تكن من محاولات إضفاء ملامح الرواية على هذا اللون من الكتابة، إلا أنها ستظل محاولة أولية لفن القص لم تكتمل عناصرها بعد حتى تصل إلى مستوى الرواية أو القصة القصيرة. كما أننا نرى أن القصة القصيرة تختلف عن أسلوب المقامة، وبخاصة القصة القصيرة الفنية، وليست امتداداً للمقامة –كما سبق أن أوضحنا– ولكنها بمثابة الأداة الفنية التي حركت وعي الكتاب وأيقظت أذهانهم إلى أهمية فن القص ودوره في التعبير عن قضايا المجتمع. فأخذوا يتطلعون إلى فن قصصي قصير يتوافق مع واقعهم ويعبرون من خلاله عن قضاياهم، دون إسهاب أو إسراف في الحلية الشكلية اللغوية.

ويدور حديث عيسى بن هشام حول الراوي "عيسى بن هشام" الذي يتوجه إلى المقابر، فيجد قبراً ينشق ويخرج منه رجل مبعوثا إلى الحياة، ويعلم أن هذا الرجل هو أحمد باشا المنيكلي الذي كان رئيس الجهادية في عهد محمد علي، ويرافقه الراوي إلى منزل الباشا في القلعة، لكنه قبل أن يصل تصادفه عدة صعوبات وعراقيل، حيث يتشاجر معه حمّار، ويتوجهان إلى قسم الشرطة ومنه إلى النيابة، ويسجن ويريد الدفاع عن نفسه فلا يجد مالاً أجراً للمحامي، ويطالب ببعض حقوقه الشرعية، بعد أن يتنكر له كل الرفاق والأحفاد ويصف الراوي سلبيات رجال القضاء والمحامين والغواني والأطباء ورجال الشرطة والأصحاب

والأقارب، ويريد أن يكشف مساوئ الواقع الجديد الذي آل إليه المجتمع، وبعد أن يسرد كل هذه المساوئ يذكر المؤلف أن كل ما كان من أمر هذا الحديث إنما هو رؤية حلمية رآها ابن هشام في منامه.

والنص يعتمد على السردية القصصية، وعلى نقد الواقع الاجتماعي، لكنه لا يرقى إلى المستوى الفني للرواية أو القصة القصيرة، وذلك لأنه سلك طريق المقامة، وهي تختلف بدورها عن بناء القصة القصيرة، كما أن الراوي تدخل في سياق الأحداث، ولجأ إلى الافتعال الفني والصدفة في أكثر ن موضع، وإلى توجيه النصح والإرشاد للمجتمع من خلال الحوار. يقول الراوي في نقده للمحامي الشرعي الذي وكّل للدفاع عن أحمد المنيكلي ".....ووجدناه على سجادة الصلاة، وعلى يساره امرأة كأنها السعلاة، فسمعناه يقول في تسبيحه (أتستكثرين أورث الله عليك خيره، وأبدلك زوجاً غيره ما أخذته منك لاستنباط الحيلة في التفريق، واستخراج الحكم بالتطليق، فأبعدت عنك زوجاً تكرهينه، لتبدلي منه زوجاً تحبينه؟). ثم أنه أحس بدخولنا من ورائه، فارتد إلى اتصال تسبيحه ودعائه، وانتفضت المرأة فتنقبت بخمارها، وتلفعت بإزارها. وخرجت وتركتنا مع رجل يخدع الأنام بطول صلواته، ويتلو سورة الأنعام في ركعاته...."[١٣].

ثم يستمر الحوار بين المحامي والراوي حول الأجر الذي يتقاضاه، ويكشف الراوي سلبيات المحامي، وجشعه ونفاقه وقلقه، ويتضح من خلال النص السابق اعتماد المؤلف على السجع. الأمر الذي جعله يأتي أحيانا بكلمات لا تتوافق مع المعنى، لكنه يقحمه في النص لتتوافق مع السجع. فضلاً عن الهدف

---

[١٣] انظر: محمد المويلحي، حديث ابن هشام صفحة ١٠٣ وما بعدها.

التعليمي الذي يرمي إليه الكاتب في نصه.

ومن ثم لا يمكننا القول: إن هذه النصوص التي أخذت شكل المقامة في الصياغة هي قصة قصيرة، ولكنها يجري فيها روح القص ممثلاً في العملية السردية والحكائية والحوارية. لكن الحدث والبناء الزماني والمكاني يظل بمنأى عنه في القصة القصيرة الفنية.

II – القصة المترجمة والموضوعة:

يعد هذا النمط ضمن المحاولات الأولية في نشأة القصة القصيرة، وهناك العديد من الصحف والدوريات[١٤] المختلفة التي احتضنت هذه المحاولات المترجمة والموضوعة، وخاصة تلك التي ترجمت عن الفرنسية والإنجليزية، ونذكر بعضها على سبيل التمثيل.

١ – اسكندر دوماس الأب: Alexandre Dumas (Père)، قصة الكونت دي مونت كريستو، ترجمها بشارة شديد في القاهرة سنة ١٨٧١، الفرسان الثلاثة ترجمها نجيب الحداد في القاهرة سنة ١٨٨٨.

٢– برناردان دو سان بير: Bernardin de saint - pierre قصة بولس وفرجيني ترجمها واقتبس منها عثمان جلال في الأماني والمنة في حديث قبول وورد جنة، القاهرة سنة ١٨٧٢ وفرح أنطون في بولس وفرجيني ، الإسكندرية سنة ١٩٠٢.

٣– الكونتيسة داش: Contesse Dash، قصة البارزية الحسناء، ترجمها أديب

---

[١٤] للمزيد حول القصص المترجمة انظر : د.محمد يوسف نجم، القصة في الأدب العربي الحديث ص٢١-٣١، وانظر: د. أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر ص١٩١ دار المعارف ط(٤) سنة ١٩٨٣.

اسحق في بيروت سنة ١٨٨٤.

٤- أوجين سو: Eugene Sue. قصة ماتيلدا، ترجمها سامي القصيري في بيروت سنة ١٨٨٥.

٥- ارنست رينان: Ernest Renan قصة الانتقام ترجمها بتصرف سليم النقاش وأديب إسحاق الإسكندرية سنة ١٨٨٠.

٦- فيكتور هيجو: Victor Hugo، قصة البؤساء، ترجمها نجيب غرغور باسم "التعساء" في مجموعة حديقة الأدب بالإسكندرية سنة ١٨٨٨، وترجمها أيضا حافظ إبراهيم.

وهناك آلاف القصص التي ترجمت في تلك الآونة، ولكن ترجمتها في كثير من الأحيان بتصرف كبير من المترجم، الأمر الذي جعله يستلهم روح القصة، ويصوغها بأسلوبه. وهذه الترجمات المتصرفة تشكل إرهاصا أوليا من إرهاصات نشأة القصة القصيرة، بل هي حافز على ارتياد فن القص لا يقل عن المقامة.

ولا تقل القصص الموضوعة عن المترجمة في أهميتها، فقد سارت في خط مواز للقصص المترجمة، إلا أنها تقدمت خطوة نسبية في تحررها من الترجمة المحضة، وبدأ الكاتب يعتمد على أسلوبه برغم محاكاته لروح القصة الأجنبية، وإذا كانت بعض الدراسات قد أخذت على أصحاب هذا الاتجاه عدم التزامهم بالأسس الفنية للقصة القصيرة، فإننا نظن أن هذا أمر بديهي في تلك الآونة، لأن القصة كانت ما تزال في طور التكوين والتقليد غير المتقن للقصة الأوربية، كما أنها لم تصل إلى حالة النضج لأنها واقعة تحت أسر الترجمات.

ومن أهم الكتاب الذين اهتموا بالقصة القصيرة الموضوعة، سليم البستاني[١٥] (١٨٤٨–١٨٨٤) فقد كتب "الهيام في جنان الشام"، وأسماء، وبنت العصر، وفاتنة، وسلمى، وسامية، ورمية من غير رام، وغانم وأمينة. لكن قصصه تخبطت بين القصة الطويلة وقصص المغامرات الخارقة. ومصطفى لطفي المنفلوطي[١٦] في قصصه الموضوعة وسوف نقف عند بعضها فيما بعد. وسعيد البستاني[١٧] سنة ١٩٠١ في ذات الخدر سنة ١٨٨٤، وسمير الأمير سنة ١٨٩٢،

---

[١٥] سليم البستاني: هو بكر المعلم بطرس البستاني، ولد في عبية سنة ١٨٤٨، ودرس العلوم على كبار الأساتذة في أيامه. وكان أستاذه في اللغة العربية الشيخ ناصيف اليازجي، زعيم الحافظين في عصره. وتعلم التركية والإنجليزية والفرنسية، وأسند إليه تدريس اللغة الإنجليزية للصفوف العالية في المدرسة الوطنية التي أنشأها أبوه سنة ١٨٦٣، وتولى تحرير مقالات مجلة الجنان، ونشر بعض قصصه فيها، وألف قصصا عديدة، كما ألف عدداً من المسرحيات (انظر لسان الحال) ١٨٨٤ والمقتطف ١٨٨٤، ويوسف داغر مصادر الدراسة الأدبية ٢،١٨٦– ١٨٨، د.محمد يوسف نجم، مرجع سابق ص٤١.

[١٦] ولد مصطفى لطفي المنفلوطي سنة ١٨٧٦ وتدرج في تعليمه من الكتاب إلى الأزهر، وحضر دروس الشيخ محمد عبده ثم ترك الأزهر بعد عشر سنوات، وذلك لغلبة ميوله الأوربية عليه، واتجه إلى كتب الأدب، ودواوين الشعر، وكتابات محمد عبده وكبار المفكرين وترجماتهم، وقد اتجه إلى الكتابة في الصحف، فكان من كتاب المؤيد البارزين، ثم عينه سعد زغلول محرراً عربيا في وزارة المعارف، ثم انتقل مع سعد إلى وزارة المعارف وفصل منها بعد خروج سعد، وظل يكتب في الصحف حتى عين في وظيفة تحريرية في مجلس الشيوخ بعد أن أعد البرلمان سنة ١٩٢٣، وظل في هذا العمل حتى توفي سنة ١٩٢٤، انظر: د. شوقي ضيف الأدب العربي المعاصر في مصر ص٢٢٧، وانظر: د.أحمد هيكل تطور الأدب الحديث في مصر ص١٦٦.

[١٧] ولد سعيد البستاني ونشأ في لبنان، ودرس في الجامعة الأمريكية، ثم ذهب إلى مصر سنة ١٨٧٣، ووظف في النظارة الخارجية، وكان يكتب في بعض الصحف والمجلات، وقد أصدر قصته ذات الخدر مستمداً وقائعها من البيئة المصرية ويقال أنه كتبها بتوجيه من محمد عبدو الذي يعد القصة وسيلة من وسائل إصلاح المجتمع، وتقرب من الشيخ جمال الدين الأفغاني، وكان مناصراً للثورة العرابية، وعاد إلى لبنان سنة ١٨٨٤، وتولى تحرير جريدة لبنان، وظل يعمل بها حتى مات سنة ١٩٠١، انظر محمد يوسف نجم. سابق ص٧٨.

وفرح أنطون[١٨] (١٨٧٤-١٩٢٢) في الدين والعلم والمال سنة ١٩٠٣، الوحش، الوحش الوحش. ونقولا حداد[١٩] (١٨٧٢-١٩٥٤) في كلمه تصيب سنة ١٩٠٣، حواء الجديدة سنة ١٩٠٦، آدم الجديد سنة ١٩١٤، ويعقوب صروف[٢٠] (١٨٥٢-١٩٢٧) في فتاة مصر، فتاة الفيوم، ولبيبة هاشم[٢١] في قلب رجل سنة ١٩٠٤، والفوز بعد الفوت، جزاء الإحسان.

---

[١٨] ولد فرح أنطون في طرابلس سنة ١٨٧٤ وتخرج من مدرسة بكفتين، وكان من أساتذته فيها جبر ضومط وأنطون شحيبر، وانتهى من دراسته، واتقن الفرنسية، وعمل مع أبيه في التجارة، ثم تولى رئاسة مدرسة أهلية في طرابلس وقضى فيها بضع سنين وكان يكتب المقالات في الصحف والمجلات وقدم إلى الإسكندرية سنة ١٨٩٧، وكان يكتب بأسماء مستعارة، وظل يحرر جريدة صدى الأهرام وسافر إلى أمريكا سنة ١٩٠٧ حيث أصدر مجلة يومية وأسبوعية وبعد عودته عمل في معظم الصحف الوطنية كاللواء والبلاغ المصري وكتب قصصا تحمل رسالة اجتماعية وتوفي في مصر سنة ١٩٢٢، مرجع سابق ص٩٢، مجلة السيدات والرجال سبتمبر ١٩٢٢.

[١٩] ولد نقولا حداد في لبنان سنة ١٨٧٢، واتم دراسته في مدرسة صيدا الأمريكية، ثم التحق بالجامعة الأمريكية ولم يتم دراسته إذ طلب إلى مصر ليحرر في الرائد المصري سنة ١٨٩٧، ثم ذهب إلى لبنان والتحق بالجامعة ثانية، وتخرج منها بشهادة الصيدلة سنة ١٩٠٢، وذهب بعدها إلى مصر واشتغل بالرائد المصري وسافر إلى أمريكا سنة ١٩٠٧، وأصدر جريدة الجامعة ثم تزوج سنة ١٩٠٨ وعاد إلى مصر وعمل بجريدة المحروسة وكان يكتب القصص لسلسلة مسامرات الشعب، وظل يوالي نشر القصص والمقالات في المقتطف والهلال وكانت قصصه تهذيبية وإصلاحية، نفسه ص ١٠١ وما بعدها.

[٢٠] يعقوب صروف: ولد في لبنان سنة ١٨٥٢ والتحق بالكلية السورية الأهلية ببيروت، وتخرج منها بدرجة بكالوريوس في العلوم سنة ١٨٧٠ ثم اشتغل في التعليم مدة طويلة، تنقل في أثنائها بين صيدا وطرابلس وبيروت، وكان مخلصا لعمله الصحفي والتدريسي وكتب قصصاً اجتماعية وتاريخية، نفسه ص ١٢٣.

[٢١] ولدت لبيبة هاشم في بيروت وأبوها ناصيف ماضي، ثم نزحت مع أسرتها إلى القاهرة في مطلع القرن العشرين ودرست اللغة العربية على الشيخ إبراهيم اليازجي، وفي سنة ١٩٠٦ أصدرت مجلتها "فتاة الشرق"، وفي سنة ١٩١١ عينت في الجامعة المصرية أستاذة في القسم النسائي وعهد إليها إلقاء محاضرات في التربية، وفي سنة ١٩١٩ أسندت إليها الحكومة العربية بدمشق وظيفة التفتيش بوزارة المعارف، وسافرت إلى شيلي في أمريكا الجنوبية سنة ١٩٢١ حيث أصدرت مجلة (الشرق والغرب) ثم عادت إلى مصر واستأنفت صدور مجلتها فتاة الشرق. نفسه ص١٢٠.

وكذلك قصص صالح حمدي حماد، ونسيب المشعلاني، وصبحي أبو غنيمة، وجبران خليل جبران. لكن قصص هؤلاء اعتمدت على الوعظ والإرشاد والنصح والنقد الاجتماعي والدعوة إلى الإصلاح.

كما أننا لا نغفل المحاولات القصصية التي كتبها كل من: علي خلقي[٢٢] في مجموعته "ربيع وخريف" سنة ١٩٣١، ووداد سكاكيني[٢٣] في مجموعتها "مرايا الناس"، و"بين النيل والنخيل". ونجاتي صدقي في الأخوات الحزينات سنة ١٩٥٣، ومارون عبود في مجموعته "وجوه وحكايات"، "أحاديث القرية"، وفؤاد الشائب في مجموعته "تاريخ جرح"، خليل تقي الدين في "عشر قصص"، "الإعدام".

لكن قصص هؤلاء أيضا لم تصل إلى النضج الفني ولم تتجاوز الوعظ والنصح والإرشاد، والنقد الاجتماعي، والدعوة إلى الإصلاح، برغم أن قصصهم جاءت متأخرة حتى منتصف القرن العشرين. وفي العراق لا يختلف الأمر كثيراً، فقد ظهرت محاولات قصصية لا تفرق بين القصة القصيرة والطويلة والرواية، وكان هدفها تعليميا أيضاً: ففي سنة ١٩٢٧ ظهرت كتابات قصصية لكل من: أنور

---

[٢٢] نشأ علي خلقي يتيما بعد وفاة أمه وأبيه ومربيته فعاش مع أخته في دار أخيه الأكبر ذاق فيها ألوان الجحيم، وكان يهرب لمقبرة أمه يبثها شكواه، واشتدت نقمة الحياة عليه، وعرف شتى المتناقضات، وصار يتنقل بين بيروت ودمشق وانهمك في المطالعة وقراءة الكتب والصحف وكتب مجموعة قصصية هي (ربيع وخريف) سنة ١٩٣١، انظر: شاكر مصطفى "القصة في سوريا".

[٢٣] وداد سكاكيني: توزعت حياتها بين لبنان وسوريا ومصر، فقد ولدت في صيدا وعملت مدرسة في بيروت، واستمرت على الدرب في دمشق، ثم نزلت القاهرة، وتشكل حسها الأدبي هناك وأصدرت أربع مجموعات قصصية منها "مرايا الناس" سنة ١٩٤٥، "بين النيل والنخيل"، انظر شاكر مصطفى، مرجع سابق.

شاؤول، ويوسف غنيمة، وفاضل الأنباري، وسليمان الصفواني، ولكن كتابات هؤلاء كانت تائهة بين القصة والشعر والنثر القصصي والمثل والنظريات العامة. وجمع محمود احدى قصصه في كتاب "في ساعة من الزمن" سنة ١٩٢٩، ويبدو أن فن القص كان يكتب على استحياء شديد، لذلك نجد قصصا عديدة كتبت في أوائل الثلاثينات بتوقيعات مستعارة، وفي سنة ١٩٢٤ أصدر عبد المجيد عباس "مثلنا الأعلى"، وأصدر جعفر الخليلي مجموعتيه: "يوميات"، "اعترافات"، ويعد من رواد القصة في النجف، لكن كتاباته أقرب إلى المذكرات اليومية، في سنة ١٩٢٧ أصدر إبراهيم حقي محمد مجموعته "الحقيقة والخيال"، وذو النور أصدر "الضحايا"، "صديقي"، "وحي الفن" سنة ١٩٣٧، وأصدر "برج بابل"، "الكادحون" سنة ١٩٣٩، كما كتب القصة الموضوعة أيضا في العراق سعيد الشهابي سنة ١٩٣٥ بعنوان "مجموعة أقاصيص"[٢٤].

ونستطيع القول أن القصة القصيرة في العراق ظلت حتى الحرب العالمية الثانية قصة تعليمية تعتمد على الوعظ والإرشاد ونشر الفضائل والتعاليم الأخلاقية واصلاح المجتمع.

وقد تأخرت هذه المحاولات الأولى للقصة القصيرة في بلاد الخليج العربي، نتيجة لعوامل سياسية، واجتماعية وثقافية. "فالمجتمع الخليجي كان يعيش حتى أواخر النصف الأول من القرن الحالي فترة ركود، وسكون ثقافي، متوقفا عند تلك الثقافة التقليدية التي ورثتها عن العصور الوسطى والعهد العثماني... يضاف إلى ذلك تأخر ظهور الصحافة المحلية في المنطقة لأنها الوسيلة الوحيدة الأساسية في

---

[٢٤] للمزيد حول نشأة القصة العراقية، انظر: د. يوسف عز الدين، مرجع سابق ص ١١١-١٢٩.

نشر هذا الفن وبث الوعي القصصي لدى القراء والكتاب، حيث أنه من المتعذر نشر أي محاولة قصصية -إذا وجدت- لمبتدئ في كتاب ونحوه... هذه الظروف التي مرت بها المنطقة وعاشتها حتى فترة متأخرة عملت على تعويق مواكبة الحياة الثقافية الحديثة والتغيرات الحضارية التي يشهدها العالم، والتي تعتبر القصة القصيرة وليدة هذا التطور الحضاري والثقافي الحديث."[٢٥].

ففي السعودية ظهرت المحاولات الولى عند عزيز ضياء في قصته "الابن العاق" سنة ١٣٥١ هـ [٢٦]. وحسين سرحان في قصة "الوفاء" سنة ١٩٣٧، ومحمد علي مغربي في "المترهبة" سنة ١٩٣٨[٢٦].

وهذه المحاولات اعتمدت على المباشرة والخطابية والوعظ والنصح والإرشاد والحث على الإصلاح الاجتماعي والقيم الأخلاقية، فضلاً عن العيوب الفنية في البناء، والتي لم تسلم منها أي قصة من قصص البدايات الأولى كاللجوء إلى الصدفة، وتناقض الرؤية والأداة، وتدخل الراوي في سياق الأحداث، والتقعر اللغوي، والعبارات الشكلية التي لا تناسب الحدث، واقتراب القصة من المقال.

---

[٢٥] للمزيد انظر: د. محمد عبد الرحيم كافود، النقد الأدبي الحديث في الخليج العربي ص١٥٣، دار قطري بن الفجاءة، الدوحة سنة ١٩٨٢.

[٢٦] أورد سحمي ماجد الهاجري في رسالته للماجستير بعنوان "القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية" قصة "الابن العاق" بتاريخين مختلفين الأول: صوت الحجاز في ١٣٥١،٥،٤هـ، والثاني ١٣٥٧،٥،٤، ونظن أن التاريخ الأول هو الصحيح سنة ١٣٥١هـ لأنه هو نفس التاريخ الذي أورده في البيليوغرافيا في نهاية الكتاب، ورقم العدد هو (٢٢) والصحيفة صدرت في ١٣٥٠،٥،٢٧، فلو كانت الصحيفة أسبوعية يصبح العدد متوافقا مع التاريخ المذكور ١٣٥١،٥،٤، ويرجح ذلك أيضا ما يقابله من التاريخ الميلادي وهو سنة ١٩٣٢.

[٢٦] للمزيد حول هذه القصص انظر: سحمي ماجد الهاجري. القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية، ص١٠١-٢٢٨ مطبوعات النادي الأدبي بالرياض سنة ١٩٨٧.

وفي الكويت ظهرت المحاولات الأولى في أواخر الأربعينات، وأول قصة نشرت في الكويت هي "بين الأرض والسماء" نشرت بمجلة البعثة في آذار سنة ١٩٣٧، وكتبها "ولد عريب" وهو الاسم الفني لخالد خلف، ونشر محمد الرجيب قصة بعنوان "من الجاني" في السنة نفسها، وفي بداية الخمسينات أتاحت المجلات الكويتية (كاظمة، الكويت، الرائد) المجال أمام المحاولات القصصية الأخرى، وكانت السمة الوعظية الأخلاقية من السمات التي اتسمت بها القصة الخليجية في بداياتها. يظهر ذلك أيضا في قصص "فهد الدويري" التي نشرها ما بين (١٩٤٨-١٩٥٣) ثم توقف عن الكتابة، كما أصدر فرحان راشد الفرحان مجموعة بعنوان "آلام صديق" سنة ١٩٥٠[٢٧].

ولكن هذه القصص لم تسلم من الحشو والتكلف والافتعال الذي اتسمت به قصص الرواد أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرينات، وتوقف هؤلاء الكتاب في الخمسينات، ومنذ أوائل الستينات بدأت القصة القصيرة نموها في الكويت على أيدي كتاب آخرين.

"أما القصة القصيرة في قطر فهي حديثة المولد، ولا تتعدى بداية السبعينات، حيث بدأت طريقها مع مولد الصحافة في قطر... ولعل أولى المحاولات لكتابة القصة في قطر، كانت تلك التي بدأها الأستاذ يوسف نعمة، وذلك في أواخر الستينات، حيث ظهرت قصة "بنت الخليج"، ثم أصدر مجموعتين هما: لقاء في بيروت سنة ١٩٧٠، الولد الحايت سنة ١٩٧١. وهاتان

---

[٢٧] انظر: د. عمر محمد الطالب: القصة القصيرة في الخليج العربي ص١٣-٢١، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، بغداد ١٩٨٣.

المجموعتان عبارة عن مقالات خبرية أو حكايات عادية يتسامر بها الناس، أو مجموعة من الشباب يحكي كل منهم عن مغامراته في رحلة من رحلاته التي يقضيها خارج البلاد"[٢٨].

ولكن هذه المحاولات أيضا لم تخل من مزالق التجريب، والوعظ والتوجيه "ويتخلل هذه القصص أو الصور القصصية الكثير من الوعظ والتوجيه بطريقة مباشرة، وهذه النماذج أقرب إلى الخاطرة منها لفن القصة، ولكنها تمثل مرحلة ومساحة في مسيرة القصة هنا.

وتتمثل هذه النماذج من الكتابة في قصص يوسف نعمة، وأحمد عبد الملك، وخليفة عبد الكبيسي ، وإبراهيم صقر المريخي، وإبراهيم السادة، وعبد العزيز السادة، ومي سالم، وبشرى ناصر، وغيرهم، فالجانب الإصلاحي والتعليمي هدف سعى إليه الكتاب"[٢٩].

كما أننا لا نغفل البدايات الأولى للقصة القصيرة في بلاد المغرب العربي، ولا سيما الجزائر، فقد كانت هذه البدايات في شكل مقال قصصي في أواخر الأربعينات، وأوائل الخمسينات عند كل من : أحمد رضا حوحو في كتابه "حماري قال لي" سنة ١٩٤٩، وعبد المجيد الشافعي في مقاله "قال صاحبي" سنة ١٩٥٤، كما كانت هذه المحاولات أيضا على شكل صورة قصصية "ويعني بها

---

[٢٨] انظر د. عبد الرحيم كافود، الأدب القطري الحديث ص١٢٦-١٢٧، ط(٢) سنة ١٩٨٢، الدوحة، وانظر أيضا بانوراما القصة القصيرة في قطر، النشأة والتطور، مجلة شئون أدبية، الإمارات العربية .

[٢٩] للمزيد حول أعمال هؤلاء الكتاب: انظر: د. محمد كافود، بحث بانوراما القصة القصيرة في قطر، النشأة والتطور، سابق.

رسم صورة للطبيعة أو صورة كاريكاتورية" لشخصية إنسانية أو التركيز على فكرة معينة، مثلما نجد في محاولات محمد بن العابد الجلابي في محاولته بعنوان "السعادة البتراء"، ومحمد علي الميزابي في قصة الشهيد سنة ١٩٤٨، وأحمد بن عاشور في "من حديث الحجاج في الدكاكين" سنة ١٩٥٠، وزهور ونيس في جناية آب سنة ١٩٥٥، ومحمد شريف الحسيني في "عروس تزف إلى قبر" سنة ١٩٥٤."[٢٠]

وكل هذه المحاولات اعتمد على المباشرة والخطابية والإفصاح، والحث على الإصلاح الاجتماعي والالتزام بالقيم الخلقية، والتعليمية.

وهكذا نجد أن القصة القصيرة الموضوعة كانت تعليمية في كل الأقطار العربية، الأمر الذي يجعلنا نقر بأن المرحلة التعليمية تعد المرحلة الجنينية الأولى لمخاض القصة القصيرة العربية، ولما كانت محاولات المنفلوطي في القصة القصيرة الموضوعة تعد ضمن المحاولات الأولية في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، لذلك نقف عند هذه المحاولات على سبيل التمثيل وليس الحصر.

كتب المنفلوطي ثماني قصص قصيرة في كتاب العبرات، منها أربع قصص مترجمة عن كتاب أوربيين، وأربعة أخرى موضوعة هي: الحجاب، واليتيم، والهاوية، والعقاب. ونقف عند بناء الشخصية في هذه القصص، حتى يتضح لنا مدى توفر الأسس الفنية للقصة القصيرة الموضوعة في تلك الأونة.

---

[٢٠] للمزيد انظر: د.عبد الله خليفة ركيبي: القصة الجزائرية القصيرة، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس سنة ١٩٧٧ ط(٣) ص٥٥-١٣٤

واختيارنا لهذه القصص "الموضوعة" له ما يبرره من الناحية الفنية والموضوعية. إذ أن هذه القصص توضح رؤية الكاتب للواقع الحياتي المعيش من خلال منظور الآخرين، كما أنها تعبر عن التراكيب اللغوية والأسلوبية التي استخدمها المنفلوطي، وتخضع لرؤيته بعيداً عن رؤية الكتاب الآخرين، ومن ثم تصبح الرؤية والأداة إلى حد كبير معبرة عن المنفلوطي وواقعه المعيش.

كما أن هذه القصص تشكل الإرهاصات الأولى لميلاد القصة القصيرة برغم عدم نضجها فنيا، فقد ابتعد المنفلوطي في قصصه عن المقامات والقوالب التراثية، واعتمد فيها على الأساليب البيانية، والعناية بالصور القصصية، وإثارة العاطفة، وبرغم أن هذه المحاولات غير ناضجة فنيا، وبرغم أن كتاباته غير الدقيقة في الكتابة القصصية، واعتماده على الاسترسال الإنشائي، والانفعال العاطفي الحزين، والبعد عن التحليل الدقيق في رسم الشخصيات، إلا إن قصصه تشكل الإرهاصات الأولى لميلاد القصة القصيرة.

ومن الجدير بالذكر أن المنفلوطي ولد عم ستة وسبعين وثمانمائة وألف، أي أن وعيه الفكري والإبداعي تشكل في أوائل القرن العشرين، وهي المرحلة التي شهدت تطور الحركات الوطنية التحررية حينا، وانكسارها في الحين الآخر، ففي أواخر القرن التاسع عشر بدأت معارضة الإقطاعيين للاحتلال لأن قوات الاحتلال استقلت بالحكم، وكان لها كل النفوذ السياسي والاقتصادي، وفي الوقت نفسه كان الاستعمار الفرنسي حاقداً على الاستعمار الإنجليزي أن انفرد بالسيطرة على مصر، وعندما تولى الخديوي عباس بعد توفيق، اشتدت المعارضة لأن عباس الشاب وجد نفسه لا يملك ولا يحكم، والأمر كله بيد كرومر،

واشتدت المعارضة وعبرت عنها جريدتا الأهرام والمؤيد، في ديسمبر سنة ١٨٨٨. وكان التناقض قد بلغ أشده بين عباس وكرومر، بل وبين رياض رئيس الوزراء وكرومر. وكان المنفلوطي حينئذ ما يزال غلاما لم يتجاوز ثلاثة عشر عاما. وظل الخلاف بين الاحتلال من ناحية والإقطاع والخديوي من ناحية أخرى حتى أوائل القرن العشرين. وحينئذ كان المنفلوطي قد تشكل وعيه الفكري والإبداعي، وفي الوقت نفسه ازدهرت الحركة الوطنية في ظل التناقض القائم بين القصر والاحتلال. وتفاعل المنفلوطي في هذه المرحلة مع الواقع تفاعلاً مباشراً وكتب قصيدته "عدو الاحتلال" سنة ١٨٩٧ ذم فيها عباس حلمي. وقادته هذه القصيدة إلى السجن، وبعد خروجه لاقى كل صنوف الاضطهاد والقهر من قبل السلطات الحاكمة، فضلاً عن انكسار الحركات الوطنية، فبعد أن تم الاتفاق بين الاستعمار الفرنسي والإنجليزي في ٨ إبريل سنة ١٩٠٤ على ألا تعرقل فرنسا عمل انجلترة في مصر، ولا تعرقل انجلترة عمل فرنسا في مراكش. بعدها تم الوفاق والتآلف بين القصر والإقطاع والاحتلال، وخفت صوت المؤيد والأهرام، وانكسرت الحركة الوطنية بخيانة كبار الملاك الخديوي.

ومن ثم شعر المنفلوطي بالانكسار والعجز لسببين: الأول: اضطهاده بعد خروجه من السجن، والثاني: ضرب الحركة الوطنية. ولذلك كتب المنفلوطي العبرات ويفتتحها بقوله: "الأشقياء في الدنيا كثير، وليس في استطاعة بائس مثلي أن يمحو شيئا من بؤسهم وشقائهم، فلا أقل من أن يسكب بين أيديهم هذه العبرات علهم يجدون في بكائي تعزية وسلوى".

ولذلك نجد أن الشخصية تشعر بالعجز والانكسار في كل قصص

المنفلوطي الموضوعة، وبرغم أن الحركة الوطنية اشتدت وبرز الحزب الوطني بقيادة مصطفى كامل، وظهرت جريدة اللواء، ووقعت حادثة دنشواي، وتابع محمد فريد زعامة الحركة الوطنية عقب موت مصطفى كامل، وأخذت الحركة الوطنية في التطور والازدهار حتى قيام ثورة ١٩١٩ إلا أن المنفلوطي ظل يسكب الدمعات على شخصياته القصصية، ويتطلع إلى الحرية، وعندما تفاعل مع الواقع ألقى به في السجن، حينئذ شعر بالانكسار والعجز، فظل يعبر عن الواقع من منظور الرؤية الحالمة.

ومن هنا جاء اختيارنا لدراسة محور الشخصية، لأنها تشكل محوراً جوهريا من خلال علاقتها بالحدث القصصي واللغة القصصية، والبناء "الزمكاني" في القصة. ومن ثم نركز على ثلاث نقاط هي: الحدث، اللغة، والبناء الزمكاني.

١- إن علاقة الشخصيات بالحدث القصصي علاقة هامشية مسطحة من منظور الواقع، ذلك أن شخصياته القصصية لا تتفاعل مع الواقع أو الحدث القصصي تفاعلاً حقيقيا، لكنها جاءت من نسيج خيال الكاتب للحد الذي جعل رؤيته تطغى على رؤية شخصياته، فهو لا يترك شخصياته تتطور تطوراً فنيا، لكنه يتحكم في رسم شخصياته وفق ما يريد هو، لا وفق ما تريد شخصياته، ففي قصة اليتيم، يصف الفتى بأن دموعه تسح فوق أوراقه، فتمحو ما كتب، برغم أن الراوي لم ير هذه الدموع ولا الأوراق، لأنه يشاهد الفتى من نافذة حجرته عن بعد، يقول: "فقد كنت أراه من نافذة غرفة مكتبي، وكانت على كثب من بعض نوافذ غرفته..... وإذا صفحة دفتره التي كان منكبا عليها قد جرى دمعه فوقها، فمحا من كلماتها ما محا".

ومن ثم يتضح أن هذا الوصف لا يتفق وواقع الشخصية، لكن المنفلوطي يصفه كما تخيله، فتطغى رؤيته على رؤية شخصياته، ويصف كيف أنه انتقل إليه عندما سمع أناته تصدر منه دون أن يعرفه. وأحضر له الطبيب وظل ساهراً بجواره طوال الليل، دون أن يعرف أحدهما الآخر. وعندما سأله عن علة شكواه بثه بكل أسراره، وكأنهما أصدقاء منذ أمد بعيد، فذكر له أن والده مات وكفله عمه، ثم مات عمه وتشرد بعد ذلك وظل هائما في البلاد لأنه لم يستطع فراق ابنة عمه، التي لم يصرح لها بحبه، حتى استقر به المقام في هذه الحجرة وبعدها علم بموت ابنة عمه لأنها لم تستطع فراقه دون أن تصرح له بحبها، ثم حزن الفتى حزناً شديداً ووصى صديقه أن يدفنه بجوارها، واشتد به الإعياء ومات ودفنه صديقه بجوار قبرها.

ومن هنا يصبح ارتباط الشخصية بالحدث مفتعلاً، فالكاتب اختلق قصة ودفن كل شخصياتها في القبور، معتمداً على الصدفة القدرية دون وجود مبررات فنية أو واقعية لهذه الأحداث، كما أن الكاتب يميل إلى الشرح والتفسير والتطويل لأحداث قصصه مما جعل بناء القصة مترهلاً.

إن المنفلوطي يقرر الفكرة ثم ينسج على منوالها شخصيات وأحداث القصة فتأتي ترجمة لأفكاره دون أن تعبر عن أفكار شخصياته.

وفي قصة "الحجاب" يشرح كيف أن صديقه عندما تأثر بعادات الأوربيين وأراد أن يطبقها على واقعه لم يستطع وسقط في هاوية التقاليد الأوربية لأن زوجته خانته مع صديقه عندما وجدها تقلد الأوربيات، ويحزن لذلك حزناً شديداً يؤدي به إلى المرض والموت، وكما قبر الراوي صديقه اليتيم فقد قبر

صديقه في الحجاب، فالحدث مفتعل ولا يعبر عن ارتباط الشخصية بالواقع. ويسرف الراوي في شرح القيم الخلقية والدينية لصديقه. ويستمر الراوي في مواعظه وخطبه وإرشاداته ونصائحه طوال عدة صفحات متتابعة.

ونجد هذا الافتعال الفني أيضا في قصتيه: الهاوية والعقاب. ففي قصة الهاوية يقرر الفكرة قبل الشروع في القصة بقوله: "ما أكثر أيام الحياة و ما أقلها؟" ويتطلع لصديق يقدر قيمة الصداقة، ثم يفسر هذه الفكرة بالشروع في اختلاق قصة فحواها أنه كان له صديق يقدس الصداقة وتركه منذ سبعة أعوام ووجده قد تغيرت أحواله عندما التف حوله قرناء السوء وأصبح هو وأولاده لا يملكون قوتهم اليومي وانتهت القصة بموت زوجته وتشريد أولاده وضياعه، ويعتمد في القصة على المباشرة والتقريرية والنصح.

أما قصة "العقاب" التي تعتمد على تكنيك الحلم فإن شخوصها البؤساء يقتلون جميعاً بسبب ظلم الحاكم والقاضي وكاهن الدير، فقتل الشيخ بحجة سرقته لحفنة دقيق من خزانة كاهن الدير ليطعم بها أولاده، ويقتل الشاب ويصلب على أعواد شجرة بحجة قتله أحد الناس لأنهم قتلوا أمه ظلما بحجة رفضها الزواج من القاضي واتهامات عديدة ألصقوها بالشاب، وأخته وأمه، ويتحسر الراوي على الظلم البين وعلى الرعية الفاقدة الوعي الفكري، ويبدأ في شرح أسباب قتلهم. وبرغم أن هذه القصة من أنضج قصص المنفلوطي إلا إن اعتماده على الشرح والتفسير أصاب القصة بالترهل.

٢- إن اللغة التي اعتمد عليها الكاتب في رسم شخصياته، تعتمد على الأسلوب

البياني، من حيث التشبيهات والاستعارات والكنايات والجناس والسجع ومحاكاة المقامات، وقصد من خلال هذه اللغة تعميق الإحساس بالفضيلة والخير وتهذيب النفوس، ومحاربة المفاسد والعيوب الاجتماعية. ونجد ذلك في كل قصصه الموضوعة -المشار إليها- فالأسلوب عنده حلية شكلية ووسيلة لإضفاء الرونق والزينة على قصصه، وهذا الأسلوب برغم نجاحه في خلق عنصر التشويق، إلا أنه لم يعبر عن شخصيات القصة تعبيراً واقعياً، فتتحدث كل الشخصيات -برغم اختلاف أنماطها ومستوياتها الثقافية- بأسلوب واحد. فضلا عن اعتماد اللغة على المباشرة والإفصاح والخطابة والنصح في كل قصصه الموضوعة.

٣- إن علاقة شخصياته بالزمان والمكان علاقة حميمة ترتكز على الأحداث. وعلى الزمن التقليدي فتبدأ القصة من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل في تسلسل تدريجي، ففي قصة اليتيم على سبيل التمثيل نجد الفتى الذي يسرد الأحداث التي مرت به منذ طفولته وحتى آخر لحظة مرت به مع صديقه الراوي الذي يسكن في المنزل المقابل لحجرته، وكل ذلك يتم في تسلسل تدريجي وفقا للتسلسل الزماني والتاريخي، كما أن الأمكنة تخيلية من وحي الكاتب، وهي أماكن مليئة بشتى المتناقضات الكائنة في المدينة، حتى أن الشخصيات تظهر له في صورة أشباح، فضلاً عن وجود الأمكنة الطبيعية التي يصورها الكاتب.

وهكذا نجد أن القصة القصيرة الموضوعة عند المنفلوطي تفتقر إلى اكتمال الأسس الفنية، شأنها شأن كل القصص الموضوعة والتعليمية في قصص الكتاب العرب الذي أشرنا إليهم.

وتخلص من هذه المحاولات إلى مجموعة من السمات الفنية تميز القصة القصيرة التعليمية في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين وهي:

١- تتسم اللغة بالخطابية والمباشرة والاقتراب من لغة الترجمة أحياناً، فضلاً عن الصور البيانية والأسلوبية كالسجع والجناس والتشبيهات لتكون حلية شكلية يزين بها الكاتب قصته.

٢- الاعتماد على الوعظ والإرشاد والنصح والتوجيه في طرح الأفكار، والحث على الإصلاح الاجتماعي وطرح الحلول للمشكلات السائدة.

٣- اقتراب القصة من سمات المقال من حيث غلبة الفكر على الإبداع، واقترابها من سماته من حيث الاعتماد على السجع والجناس والمحسنات البديعية.

٤- الإسهاب في الحوار بين الشخصيات بحيث يبدو مفتعلا ومتكلفا ولا يتناسب مع بناء القصة.

٥- تداخل السمات الفنية واختلاطها بين القصة القصيرة والرواية والقصة الطويلة، لأنه لم يكن قد تم تحديد السمات الفنية لكل منها.

٦-تناقض الرؤية والأداة في كثير من مشاهد القص، حيث لا يتوافق النص المكتوب مع الرؤية التي يريد الكاتب التعبير عنها، وذلك نتيجة للتكلف والافتعال الفني.

٧- تدخل شخصية المؤلف في السياق والرؤية حتى لتبدو أفكار القصة انعكاساً للمؤلف وليست لشخصياتها.

٨- الزمان في بعض القصص يكون واقعيا تارة من حيث التسلسل التاريخي، وميتافيزيقيا تارة أخرى، كما أن المكان طبيعياً حينا وميتافيزيقيا في الحين الآخر. لكنهما -الزمان والمكان- لا يتوافقان في كثير من الأحيان مع الرؤية الفنية والموضوعية في القصة.

المحور الثاني

أوليات الرؤية الفنية

(القصة القصيرة الفنية)



أوليـــات الرؤيـــة الفنيـــة

(١)

ظل الكتاب العرب في مصر وبلاد الشام والعراق منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وحتى أوائل القرن العشرين يتخبطون بين الأشكال القصصية المختلفة دون أن يهتدوا إلى شكل فني يرضون عنه، ويبدو أنهم قد ضاقوا ذرعاً بهذه المحاولات التقليدية التي يقلدون فيها القصص المترجمة، أو المقامة، أو القصص الموضوعة، وأرادوا أن يشكلوا فنا قصصيا يعبرون فيه عن بيئتهم، وأصالتهم وواقعهم الذي يعيشونه، بدلاً من استخدامهم الأسماء الأجنبية، والبيئات الأوربية مسرحاً لأعمالهم القصصية، ولا سيما أنهم ترجموا آلاف القصص الأوربية دون أن تعبر عن واقعهم الحقيقي.

يضاف إلى ذلك أن الحركات الوطنية التحررية كانت قد اندلعت في كثير من البلدان العربي، منادية بالتحرر والاستقلال. وكانت هذه الحركات قد أخذت في الازدياد والنمو نتيجة لانتشار الوعي الثقافي والفكري في بعض المجتمعات العربية.

وقد ساعدت هذه الحركات الوطنية على انتشار التعليم والصحافة والمدارس في بعض البلاد العربية، وقيام الحرب العالمية الأولى جعل هذه القوى تقوى وتستميت في الدفاع عن استقلال بلادها. الأمر الذي جعل معظم فئات الشعب من عمال وطلبة وغيرهم يطالبون بحقوقهم في الجرائد الرسمية وغير

الرسمية، كما أن اندلاع ثورة ١٩١٩ في مصر جاء نتيجة حتمية لتطور الحركة الوطنية، الأمر الذي جعل طبقة العمال ينادون بأن تكون لهم مقاعد في البرلمان ويقولون: "يا قوم إننا محتاجون لطبقة تمثلنا في البرلمان بمعنى الكلمة، حتى تهدينا الطريق القويم، من تعديل الأجور، واعتراف بالهيئة العاملة، ومن قوانين تحمي به العامل وتنصفه، وتعلم أولاده وتقيه من العجز."[٣١]

كل هذه العوامل جعلت الكتاب يتطلعون إلى فن قصصي يعبر عن واقعهم، ولا يجتر الماضي أو البيئة الأوربية، لذلك يقول عيسى عبيد وهو أحد رواد القصة القصيرة الفنية في مصر: "ناديت بوجوب استبدال أدبنا الوجداني الخيالي بأدب جديد مبني على الحقائق المجردة المستخرجة في حياتنا اليومية".[٣٢]

وقد نادى معظم جيل الرواد في مصر بضرورة ترك الخيال وعدم الإفراط فيه، وتصوير الحقيقة الواقعية، كما هي كائنة في الواقع، ولذلك يقول عيسى عبيد في موضع آخر: " والتزام الكاتب للصدق في الوصف سيجنبه تقليداً أعمى لأدب العرب القديم، أي أن عيسى عبيد ينادي بالريالزم -بدلا من الايديالزم- بأدب واقعي بدلاً من أدب وجداني".[٣٣] ويقول عيسى عبيد في مقدمة مجموعته "إحسان هانم": "فواجبنا نحن الكتاب أن نعطي أدبنا العصري صفة حية ملونة خاصة به ويعرف بها. ولذلك يجب أن نجتهد ونتحرر من تأثير الأدب الغربي، بألا نتخذ من الروايات الأجنبية قاعدة لرواياتنا التي يجب أن تشاد على أساس

---

[٣١] محمد حسنين: جريدة الأهرام في يناير سنة ١٩٢٤، وانظر: د.النساج، مرجع سابق ص١٠٩

[٣٢] عيسى عبيد: نفسية الكاتب المصري، السفور عدد (٢٩٤) في ٧ إبريل سنة ١٩٢٢

[٣٣] يحيى حقي: فجر القصة المصرية، ص١٠٣ الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٧

الملاحظة الصادقة المستخرجة من أعماق حياتنا اليومية."[٣٤].

ويتفق كل من محمد تيمور، ومحمود تيمور، وشحاته عبيد، ومحمود طاهر لاشين مع عيسى عبيد في ضرورة تصوير الحقيقة الواقعية في قصصهم.

وتتفق هذه الرؤية أيضا مع جيل الرواد في بلاد الشام ولا سيما ميخائيل نعيمة. فقد اقترنت قصص هؤلاء الكتاب ببيئتهم المحلية، مثل مشكلات الرجل الريفي في القرية اللبنانية، كما أن إطلاع ميخائيل نعيمة على كتابات ديستويفسكي، وجوركي، وتشيكوف وغيرهم من الكتاب الروس عندما كان مبعوثا لروسيا سنة ١٩٠٦ جعله يتقن فن القص، ويعرف أبعاده وسماته، ويقترب به من تصوير الواقع والحقيقة بدلاً من الإفراط الخيال، ويتضح ذلك في أول قصة كتبها "سنتها الجديدة"، ويقترب من هذه الرؤية أيضا توفيق يوسف عواد، ومحمود سيف الدين الإيراني، من حيث التخلص من الخيال نسبيا، وكتابة القصة التي تحاكي الواقع محاكاة حقيقية. وقد استطاعت القصة القصيرة الفنية عند جيل الرواد في مصر وبلاد الشام أن تخطو خطوات متقدمة عن القصة الموضوعة والمترجمة، وأهم هذه الخطوات، التخلص من الإسراف الخيالي في التصوير والاقتراب بالقصة من الواقع المعيش، والتعبير الفني الصادق عن المشكلات الحياتية التي يعيشها الناس والعمل على وحدة القصة، بحيث تكون نسيجاً متكاملاً. والتخلص من الحشو والمباشرة والتكلف والافتعال، والعمل على تكثيف القصة تكثيفا فنيا، وأخيراً اعتماد القصة القصيرة عندهم على لحظة التنوير وهي اللحظة النهائية في القصة، التي يفض الكاتب بها بعض المغاليق المبهمة في القصة

---

[٣٤] انظر عيسى عبيد: مقدمة إحسان هانم، الدار القومية للتوزيع والنشر – القاهرة سنة ١٩٦٤

فيوضحها ويفسرها ويكشف أسرارها.

ونشأة القصة القصيرة الفنية تختلف من مجتمع لآخر وفقاً لتطور الفن القصصي في مجتمع ما من المجتمعات. فقد نشأت القصة القصيرة الفنية في مصر وبلاد الشام في أوائل القرن العشرين، ثم ظهرت لاحقا بعد ذلك في بلاد الخليج العربي في النصف الثاني من القرن العشرين.[٣٥].

ولسنا بصدد التحديد الدقيق والصارم لأول قصة قصيرة فنية في الأدب العربي، لأن الظاهرة الأدبية لا تنشأ بين يوم وليلة، كما أنها لا تقاس بعمل فردي، فشأنها شأن الظاهرة الاجتماعية تتطور تطوراً تدريجيا، وقد تستغرق فترة طويلة من الزمن أو قصيرة تبعا لتفاعل المجتمع مع هذه الظاهرة، وتبعا لتفاعل الكتاب مع هذه الظاهرة الأدبية، ومدى مسايرتها للواقع المعيش ومن ثم يمكن القول: إن المحولات الفنية الأولى للقصة القصيرة ظهرت عند عدد من الكتاب في مصر وبلاد الشام وأهم هؤلاء الكتاب، محمد تيمور، وميخائيل نعيمة، وشحاته عبيد، ومحمود طاهر لاشين، ومحمود تيمور، وتوفيق يوسف عواد، ومحمود سيف الدين الإيراني، وشكيب الجابري كما ظهرت هذه المحاولات في أوائل النصف الثاني من القرن العشرين في بلاد الخليج العربي، وبلاد المغرب العربي، ففي

---

[٣٥] للمزيد حول نشأة القصة القصيرة في الخليج العربي انظر: د. محمد عبد الرحيم كافود، النقد الأدبي الحديث في الخليج العربي، ص١٥٢ وما بعدها، الدوحة، دار قطري بن الفجاءة سنة ١٩٨٢ ط(١)، القصة القصيرة في قطر، مركز الوثائق الدوحة سنة ١٩٨٥ ص١٢٨، الأدب القطري الحديث ص١٢٨-١٣٦، بانوراما القصة القصيرة في قطر، بحث سابق. د.عمر محمد الطالب" القصة القصيرة في الخليج العربي ج١ ص٩ وما بعدها، المنظمة العربية للثقافة والعلوم بغداد سنة ١٩٨٣. وإبراهيم غلوم، القصة القصيرة في الخليج العربي ط العراق سنة ١٩٨١.

السعودية ظهرت القصة القصيرة الفنية عند إبراهيم هاشم فلالي[٣٦] في مجموعته "مع الشيطان" سنة ١٩٥٢، وحسن عبد الله القرشي في "غروب أمل" سنة ١٩٥٤، وأنات الساقية سنة ١٩٥٦، وسعد البواري في شبح من فلسطين سنة ١٣٧٧ هـ، من قصص الواقع سنة ١٣٧٦ هـ، وفي قطر نجد أولى المحاولات القصصية الفنية عند إبراهيم صقر المريخي في قصة "الحنين" سنة ١٩٧٣، وعبد الله الحسيني في "عجوز في عاصفة" سنة ١٩٧٣، وزهرة يوسف الملكي في "دمعة سقطت"، والمحاولات القصصية الأولى لكلثم جبر في مجموعتها "أنت وغابة الصمت والتردد".[٣٧]

وفي الكويت ظهرت المحاولات الفنية للقصة القصيرة عند محمد الفايز، فقد نشر بين عامي ٦٣-١٩٦٧ أربعاً وثلاثين قصة في مجلتي الرسالة والكويت، وحسن يعقوب في مجموعته "هدامة" سنة ١٩٧٣ وإسماعيل فهد في مجموعته "البقعة الداكنة".

وفي البحرين نجد هذه البدايات عند خلف أحمد خلف في "وخهان وفأر مذعور" ضمن مجموعته القصصية "سيرة الجوع والصمت" وعند أمين الصالح[٣٨].

وفي الجزائر ظهرت المحاولات الأولى الفنية عند كل من: السعدي حكار

---

[٣٦] ولد إبراهيم هاشم الفلالي عام ١٣٢٤ هـ بمكة المكرمة وتخرج من المدرسة الصولتية ومدارس الأعمال الحكومية، وكان آخر وظيفة شغلها بدار البعثات السعودية بمصر، وقضى وقتا طويلاً بها وعانى من ضيق العيش، انه عمل في مقصف بإحدى مدارس متيل الروضة وتوفي سنة ١٣٩٤ هـ محمد الماجري، سابق ص٢٨٢

[٣٧] للمزيد انظر: د. محمد كافود: الأدب القطري الحديث ص١٢٨-١٣٦ ، بانوراما القصة القصيرة في قطر، بحث سابق، القصة القصيرة في قطر ص١٢٨

[٣٨] للمزيد انظر: د.عمر محمد الطالب، مرجع سابق ص٣٢-٣٣

في "ليلة واحدة" (أفريقيا الشمالية) سنة ١٩٤٨، وعبد الحميد هدوقة في "ظلال جزائرية"، وأحمد رضا حوحو في "صاحبة وقصص أخرى"، وأبو القاسم سعد الله في السعفة الخضراء سنة ١٩٥٤، وأبو العيد دودو في الفجر الجديد سنة ١٩٥٧[٣٩].

وهكذا نجد أن القصة القصيرة الفنية ظهرت في البلاد العربية مع نشأة القصة القصيرة في كل قطر من هذه الأقطار، ونقف عند المحاولات الفنية للقصة القصيرة في أوائل القرن العشرين عند محمد تيمور، وميخائيل نعيمة وعيسى عبيد، وذلك على سبيل التمثيل.

أ- محمد تيمور: (١٨٩٢-١٩٢١):[٤٠]

عنيت دراسات عديدة في مجال النقد القصصي بمجموعة محمد تيمور القصصية "ما تراه العيون"[٤١] ونشرت في كتاب سنة ١٩٢٢، وقد أتاحت له

---

[٣٩] انظر: د.عبد الله خليفة ركيبي، سابق ص١٢٨-١٣٦

[٤٠] ولد محمد تيمور سنة ١٨٩٢، ونشأ في بيت أبيه الأديب أحمد تيمور، وتلقى علومه في مصر حتى أتم المرحلة الثانوية، ثم سافر إلى أوربا لاستكمال دراسته العالية، فاتجه أولا إلى برلين لدراسة الطب، ولكنه تركها واتجه لفرنسا لدراسة القانون، ولم يستكمل دراسته القانونية أيضا لانشغاله بدراسة المسرح، وعاد إلى مصر سنة ١٩١٤، ولم يستطع العودة لباريس لاندلاع الحرب العالمية الأولى، فاتجه لدراسة الزراعة العليا، ولكنه لم يستكمل دراسته فيها أيضا، واشتغل بدراسة الفنون الأدبية ولا سيما فن المسرح، وعين أمينا للسلطان حسين، فاتجه للتأليف بدلاً من التمثيل المسرحي، وكتب مجموعة قصصية واحدة هي "ما تراه العيون" ثم ترك العمل في القصر، وواصل التأليف ومات سنة ١٩٢١. انظر: فجر القصة المصرية ليحيى حقي، القصة القصيرة في مصر عباس خضر، وتطور الأدب الحديث في مصر للدكتور أحمد هيكل.

[٤١] انظر على سبيل التمثيل لا الحصر: د. سيد النساج، مرجع سابق ص٨٦، د.السعيد الورقي: اتجاهات القصة القصيرة في الأدب العربي المعاصر ص٦٨، عباس خضر، نشأة القصة القصيرة في مصر ص١١٤، د.أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر ص٢٠٤، الأدب القصصي والمسرحي ص٣١، يحيى حقي، فجر القصة المصرية ص٥٩، وغيرهم.

ثقافته الفرنسية أن يقرأ قصص موبسان الفرنسي، وأن يتأثر بها ويفيد منها في الشكل والبناء، وتعد قصته "في القطار" التي نشرها سنة ١٩١٧ [٤٢] أول قصة قصيرة فنية له، وأهم الملامح الفنية التي اعتمدت عليها هي:

١- البداية بمقدمة أو افتتاحية رومانسية شأن البداية الرومانسية للقصة القصيرة عند بعض أصحاب القصة القصيرة الموضوعة كالمنفلوطي، وهذه المقدمة عني الكاتب فيها بوصف مناظر الطبيعة الخلابة والأشجار التي تتمايل يميناً ويساراً في خيلاء يقول: "صباح ناصع الجبين يجلي عن القلب الحزين ظلماته ويرد للشيخ شبابه، ونسيم عليل ينعش الأفئدة، ويسري عن النفس همومها، وفي الحديقة تتمايل الأشجار يمنة ويسرة وكأنها ترقص لقدوم الصباح، والناس تسير في الطريق وقد دبت في نفوسهم حرارة العمل، وأنا مكتئب النفس انظر من النافذة لجمال الطبيعة، وأسائل نفسي عن سر اكتئابها فلا أهتدي لشيء."[٤٣].

ويتضح من هذه الافتتاحية أنها جاءت حلية جمالية وشكلية في بداية القصة، قصد الكاتب من خلالها إبراز المظاهر الجمالية للطبيعة، ووصف لحظات الصباح المشرقة، فضلاً عن وجود بعض التناقض بين الرؤية والأداة، إذ كيف ترى النفس كل مظاهر الطبيعة من حولها جميلة وخلابة وتنعش الأفئدة وفي الوقت نفسه تشعر بالاكتئاب، فمن المألوف أن الحالة الشعورية للراوي تنعكس على مفردات الحياة وجزئياتها، لكن يبدو أن الكاتب أتى بهذه المقدمة ليحاكي بعض القصص الرومانسية الأوربية أو يساير طبيعة القصة البيانية التي كان يعنى بها المنفلوطي.

---

[٤٢] نشرت هذه القصة في مجلة السفور التي كان يصدرها عبد الحميد حمدي في عدد ٧ يونيه سنة ١٩١٧

[٤٣] محمد تيمور: مجموعة ما تراه العين، ص٥ ط(٢) ١٩٢٧.

وهذه الافتتاحية نجدها في معظم قصص الرواد، وخاصة ميخائيل نعيمة – وسنوضح ذلك فيما بعد– سواء على مستوى الرؤية أو الأداة.

٢– الرصد التسجيلي الدقيق لجزئيات الحياة، حيث يرصد الكاتب كل الركاب الذين استقلوا القطار، ويسجل الحوار الذي دار بينهم حول أهمية التعليم، ويطرح وجهة نظر كل واحد فيهم حول هذه القضية، والراوي يعد نفسه واحداً من شخوص القصة، فيشارك في سياق الأحداث، ويصف الشخصيات وصفاً واقعياً يتناسب مع واقعهم الحياتي المعيش. ويعتمد هذا الوصف في كثير من الأحيان على الحس الساخر ليبرز وجهة نظر الراوي تجاه الشخصية، يقول –على سبيل المثال– في وصف الأستاذ: "ودخل شيخ من المعممين، أسمر اللون طويل القامة، نحيف القوام، كث اللحية، له عينان أثقل أجفانهما الكسل، فكأنه لم يستيقظ من نومه بعد. وجلس الأستاذ غير بعيد عني، وخلع مركوبه الأحمر قبل أن يتربع على المقعد، ثم بصق على الأرض ثلاثاً، ماسحاً شفتيه بمنديل أحمر، يصلح أن يكون غطاءً لطفل صغير".[٤٤]

ويتضح لنا من خلال هذا الوصف الدقيق، مدى سخرية الراوي من الشخصية، لأن الأستاذ كان يمثل في القصة شريحة الطبقة الطفيلية التي تتقرب للبك الشركسي، وكبار الملاك حتى تقفز إلى مستوى أعلى. لذلك يسخر منه الراوي وينعته بالسلوك اللاأخلاقي، فهو يبصق على الأرض، برغم أنه يملك منديلاً كبيراً يصلح لغطاء طفل، ويبدو الكسل في عينيه. وهكذا في وصفه لشخصياته نجد أن الوصف يكون دالاً على الشخصية، أما السخرية التي شكلت لازمة في

---

[٤٤] نفسه ص٦.

وصفه لبعض الشخصيات فيبدو أن هذا التكنيك جاء من خلال تأثر الكاتب بالكتابة المسرحية. ويبدو أن هذا الوصف التسجيلي كان سمة عند جيل الرواد.

٣- اللغة مزيج من العامية والفصحى والألفاظ التركية، وفي الوقت نفسه لغته تلقائية لا تميل إلى التكلف أو الافتعال، كما أنها تتوافق مع فكر الشخصية وثقافتها، حيث يستنطق شخصياته بكلمات تتوافق مع تراكيبها الاجتماعية. فيجعل الأستاذ المعمم يتكلم بلغة فصحى تتضمن آيات من القرآن الكريم والحديث الشريف ، والأفندي ذو الهندام الحسن يستخدم تعبيرات مبتذلة سوقية كقوله: "اين الحظ والانس يا انس" والشركسي يستخدم بعض المفردات التركية كقوله: "أدب سيس فلاح"، والتلميذ يتكلم لغة أدبية راقية بعيدة عن التكلف والابتذال، والراوي كذلك شأنه شأن التلميذ في لغته المستخدمة.

وهكذا نجد الكاتب يستخدم لغة فنية تتوافق مع شخصيات القصة، ويكون لهذا المستوى اللغوي دلالته الفنية والموضوعية في القصة. حيث تعبر عن التركيبة الاجتماعية والوعي الثقافي والفكري للشخصية.

وقد كان هذا المستوى اللغوي سائداً عند معظم جيل الرواد، لتوافق الظروف السياسية والاجتماعية التي كان يعيشها الكتاب في معظم الأقطار العربية.

٤- عدم الإسراف في التصوير الخيالي للعاطفة، وهذا ما نجده في معظم كتابات جيل الرواد، حيث تخلصوا من الإغراق في التصوير الخيالي للعاطفة، كما كان يفعل المنفلوطي، أو جبران خليل جبران، أو لبيبة هاشم.

وفي قصة "في القطار" نجد أن محمد تيمور ابتعد عن الإسراف في العاطفة، وترك الأحداث والشخصيات تتفاعل مع بعضها البعض دون تدخل منه. ويتضح ذلك من خلال احتدام الصراع بين الشركسي والعمدة والأستاذ المعمم من جهة، والراوي والتلميذ من جهة ثانية، وبرغم احتدام حدة الصراع بينهما، وبرغم قسوة الشركسي والعمدة على الفلاحين إلا أن الكاتب لم يغال في تصوير التعاطف مع الفلاحين لكنه ترك الشخصيات تحدد مواقفها دون تدخل منه.

٥- الاعتماد على المباشرة والتقريرية، لأن القصة القصيرة كانت في طور التكوين، و لم تتخلص كليا من الحشو والتقريرية، فالشخصية تصرح بما تريد قوله من نقد اجتماعي دون إيحاء أو تلميح، يتضح ذلك في قول الشركسي للراوي: "السوط، إن السوط لا يكلف الحكومة شيئا، أما التعليم فيتطلب أموالاً طائلة، ولا تنس أن الفلاح لا يذعن إلا للضرب لأنه اعتاده من المهد إلى اللحد". ويقول التلميذ للعمدة: "الفلاح يا حضرة العمدة لا يذعن لأوامركم إلا بالضرب لأنكم لم تعودوه غير ذلك، فلو كنتم أحسنتم صنيعكم معه لكنتم وجدتم فيه أخاً يتكاتف معكم ويعاونكم ولكنكم -مع الأسف- أسأتم إليه، فعمد إلى الإضرار بكم تخلصا من إساءتكم، وإنه ليدهشني أن تكون فلاحاً وتنحي باللائمة على إخوانك الفلاحين". يبدو أن هذا الملمح لم تتخلص منه القصة القصيرة الفنية في أول عهدها، لأنها كانت ما تزال في طور التكوين فضلاً عن أنها كانت قريبة العهد بالقصة الموضوعة والمقامة، الأمر الذي جعل هذه السمة ملازمة لها.

٦- البناء التقليدي للزمن حيث يبدأ من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل، فيتصاعد تصاعداً تدريجياً، لأن كل حدث يسلم للحدث التالي له مباشرة، وهذا

ما نجده في قصة "في القطار" حيث نجد أحداث القصة تبدأ في وقت الصباح في قوله: "صباح ناصع الجبين" ويستمر هذا الزمان في التصاعد التدريجي من وقت الصباح إلى الضحى حيث استقل الراوي القطار إلى ضيعته، وتنتهي القصة عند وصول الراوي إلى ضيعته.

٧- البناء التقليدي للمكان ، فيحرص الكاتب أن يكون المكان حقيقيا أو طبيعياً، كالبيت أو الشارع أو محطة القطار، أو الضيعة، وهي الأماكن التي كانت مسرح أحداث القصة. ويعد هذا البناء خطوة متقدمة عنها في القصة الموضوعة، لأن مرحلة ما قبل القصة الفنية كان الكتاب يميلون إلى استخدام الأماكن الخيالية والميتافيزيقية.

٨- الاعتماد على لحظة التنوير في نهاية القصة وبخاصة في قصته "لبن بقهوة ولبن بالتراب" من نفس المجموعة، وفيها يسرد الكاتب أحداث القصة، فيتناول الراوي اللبن مع القهوة كل صباح، وفي ذات يوم شاهد قِدراً من اللبن قد تحطم من رجل وابنه أثناء ركوبهما القطار، فيهرول طفلان ويلحسان بقايا اللبن الممزوج بالتراب، وهنا يكشف الراوي في نهاية القصة: "رأيت طفلين من أطفال شوارع الإسكندرية يتسابقان لمكان الحادثة، وكانا لابسين من الملابس مالا يحجب من جسدهما إلا القليل عاريي الرأس، حافيي الأقدام، تتراكم على جبهتهما وملابسهما القاذورات والأوساخ. تسابقا لمكان الحادثة، ولما وصلا إليه ركعا على الأرض ولبثا يلحسان اللبن، وكان لبنا بالتراب لا بالقهوة".[٤٥]

---

[٤٥] نفسه ص١٢٧

ب- ميخائيل نعيمة:

يعد ميخائيل نعيمة[٤٦] أحد رواد القصة القصيرة في أدبنا العربي، وإذا كان محمد تيمور قد تثقف ثقافة فرنسية، ولا سيما بأعمال موبسان. فإن ميخائيل نعيمة قد تثقف ثقافة روسية، ولا سيما أعمال كاندريف، ودوستويفسكي، ومكسيم جوركي، وتشيكوف. وذلك عندما كان يتلقى دراسته في جامعة بولتافة بروسيا سنة ١٩٠٦، كما أنه تعلم الإنجليزية ودرس الأدب الإنجليزي في جامعة واشنطن، وهذه الثقافة أتاحت له الإطلاع على الثقافتين الروسية والأمريكية وفي المهجر استطاع أن يلتحم مع الأدباء العرب، وفي طليعتهم نسيب عريضة صاحب مجلة الفنون وجبران خليل جبران.

وقد تأثر ميخائيل نعيمة ببعض قصص جبران مثل قصة "الأجنحة المتكسرة" وأراد أن يكتب قصة يتجاوز فيها الأخطاء الفنية التي وقع فيها جبران، فكتب أول قصة له بعنوان "سنتها الجديدة" ونشرت ضمن مجموعته "كان ما كان" سنة ١٩٣٧. وكتب بعد ذلك مجموعتين أخيرتين هما: "أكابر" سنة ١٩٥٦ و"أبو بطة" سنة ١٩٥٩. وقصة "سنتها الجديدة" تعد أول قصة قصيرة فنية كتبها سنة ١٩١٤، وتدور حول معالجة قضية حياتية يعايشها مجتمعنا العربي

---

[٤٦] يعد ميخائيل نعيمة أحد الأدباء العرب الذين لهم دور بارز في الأدب العربي، فقد تثقف بالأدب الروسي في بداية حياته، عندما سافر إلى روسيا والتحق بجامعة بولتافة سنة ١٩٠٦ مبعوثاً على نفقة جمعية فلسطين الروسية الأرثوذكسية الإمبراطورية، وسافر إلى نيويورك بصحبة أخيه في خريف سنة ١٩١٢ واستقر ببلدة (والاوالا) بواشنطن ودرس اللغة الإنجليزية، ثم التحق بجامعة واشنطن سنة ١٩١٢، ودرس فيها الحقوق والأدب. وفي سنة ١٩١٦ تخرج من هذه الجامعة بعد أن حصل على شهادة بكالوريوس في الآداب وأخرى في الحقوق، وتثقف بآثار الأدباء السكسونيين، وله مجموعة قصصية بعنوان "كان ما كان" سنة ١٩٣٧. انظر د. محمد يوسف نجم، سابق ص ٢٠٠-٢٠١.

دائما، وهي تصوير عواطف أب له سبع بنات، والأب الشيخ أبو ناصيف شيخ قرية يربوب، وقد ورث المشيخة عن أبيه وحده لكن الله لم يرزقه بولد، وظل حزينا لأنه كلما انتظر أن يكون المولود ذكراً يولد أنثى، حتى أصبح له سبع بنات، حتى أنه اشتد ضيقه بالمولودة الأخيرة وحملها بعد ولادتها وأودعها التراب في غابة الصنوبر خلف الكنيسة، ويظل حزينا حتى نهاية القصة.

واعتمد الكاتب في هذه القصة أيضا على الملامح الفنية للقصة القصيرة عند الرواد ومنها:

١- الرصد التسجيلي لجزئيات الحياة وخاصة الحالات النفسية التي يمر بها الأب وهو ينتظر مولوده الجديد، فيرصد الكاتب المشاعر الإنسانية له رصداً تسجيلياً، مثل تصوير مشاعر الأب لحظة انتظاره ميلاد المولود الجديد وحالات الأرق والتوتر التي تنتابه "والقصة فيها تحليل نفسي دقيق، ووصف ينتهي عند تصوير الجزئيات والتفاصيل الصغيرة، ولكن ينقصها التنسيق والتناظر حيث أفسدها الإغراق في التخيل والإلحاح في الوصف والتصوير".[٤٧]

٢- اعتماد القصة على لحظة التنوير، حيث يمثل انتظار الشيخ أبو ناصيف للمولود الأخير لحظة التنوير التي تكشف لنا سر الانتظار العقيم، حيث يأتي المولود أنثى على غير توقعات الأب.

٣- البناء التقليدي للزمان حيث تصور القصة مراحل انتظار الأب لكل مولود بداية من الأول وحتى السابع وفي كل مرة يأتي المولود أنثى، فالزمان يبدأ من

---

[٤٧] إسماعيل أدهم: مجلة الحديث عدد ٤-٥ سنة ١٩٤٤ ص١٦٨

الماضي إلى المستقبل ويتصاعد تصاعد تدريجيا شأن كل قصص جيل الرواد.

٤- البناء التقليدي للمكان، فالبيت وغابة الصنوبر والكنيسة هي الأمكنة التي تدور حولها القصة ولا يلجأ إلى الأمكنة التخيلية أو الميتافيزيقية كما في مرحلة القصة الموضوعة.

٥- الاعتماد على المباشرة والتقرير في معظم أحداث القصة، فالأب يصرح مباشرة برغبته في إنجاب الذكر لأنه سيكون بمثابة الحلم الذي طال انتظاره له يقول عنه إنه "حلم حياته، وعكاز شيخوخته ووريث ثروته، ومحيي شرف عائلته".[٤٨]

فالكاتب يصرح بما يريد قوله مباشرة، فضلاً عن استخدامه التعبيرات الصوفية التي تعكس حالة الكاتب ولا تعكس حالة شخصياته، كما أنه يتدخل في سياق الأحداث، وفي رسم مشاعر الشخصية ورسم أبعادها، ولا يترك الشخصيات تحدد مصائرها بنفسها وهذا من أهم عيوب القصة القصيرة الفنية عند معظم جيل الرواد.

وهكذا نجد هذه السمات أيضا في بقية قصص المجموعة للكاتب، وبخاصة في قصته "العاقر" سنة ١٩١٥.

---

[٤٨] ميخائيل نعيمة: "كان ما كان" ص٤٨، المناهل، لبنان سنة ١٩٤٩

جـ-عيسى عبيد:

يعد عيسى عبيد[٤٩] أحد رواد القصة القصيرة الفنية في أوائل القرن العشرين، وقد كتب مجموعتين قصصيتين هما: إحسان هانم سنة ١٩٢١، ثريا سنة ١٩٢٢. الأولى؛ تضمنت خمس قصص هي: إحسان هانم، أنا لك، مأساة قروية، النزعة النسائية، مذكرات حكمت هانم، والثانية تضمنت أربع قصص هي: ثريا، الكازينو، حديقة الأسماك، الغيرة.

ونقف عند بعض قصص المجموعة الأولى -على سبيل التمثيل- لتوضيح أهم سمات القصة القصيرة الفنية عند الكاتب وتتمثل هذه الملامح في:

١- مزج الرؤية الرومانسية بالمشكلة الحقيقية الواقعية، فعلى الرغم من أن الكاتب يسرد مأساة إنسانية لامرأة قروية في قصته "مأساة قروية" إلا أنه يبدأ بالوصف الرومانسي لجماليات المكان الريفي، فيبدأ عيسى عبيد بوصف جمال القرية في وقت الصباح فيقول: "نشر الفجر أجنحته البيضاء على أطراف "طلخا" معمما ضياؤه الجميل رؤوس شجيرات القطن التي كست الأرض ببساط أبيض فتان موشى بنضارة خلابة، وكانت البلدة مستغرقة في نوم عميق لا يتخلله إلا نسمات الفجر تداعب وريقات أشجار التوت والجميز الجبلي المغروسة على حافتي الطريق، المخطوطة وسط الغيطان، والتي تؤدي إلى البلاد المجاورة، ومن آن لآخر

---

[٤٩] هو كاتب مصري، نشأ في اسرة متوسطة تسكن حي الظاهر، ويبدو أن أسرته من أصول مسيحية شامية، وقد كان ذا ثقافة فرنسية، واتصال قوي بالأدب القصصي الفرنسي وخاصة أدب "بلزاك" و"زولا" وكان يعمل بالبنك الزراعي. ولكنه كان شغوفا بالكتابة القصصية والمسرحية، وكان من المتحمسين لخلق أدب مصري ولكنه مات سنة ١٩٢٣ و لم يتم آماله وهو في نحو الثلاثين من عمره. انظر د. أحمد هيكل الأدب القصصي ص١٤١، يحيى حقي سابق ص١٠٣، عباس خضر سابق ص١٢٩.

تغريد متضارب متقطع، تغريد الأطيار العائدة من رحلاتها".[٥٠]

وهذا الوصف قد لا يتوافق مع الحالات الشعورية للحدث، كما في قصة محمد تيمور "في القطار" إلا أن الافتتاحية الرومانسية للقصة يبدو أنها سمة سائدة في قصص جيل الرواد، وذلك لحداثة عهد القصة الفنية بالقصة الموضوعة التي تعتمد على الأساليب البيانية. كما أن النزعة الرومانسية تكون في بعض الأحيان تعويضا عن القيم المفقودة في الواقع المعيش.

ونجد هذه النزعة أيضا في قصته "إحسان هانم" فعلى الرغم من أن إحسان هانم تعيش مأساة طلاقها مرتين إلا أن الراوي يجعلها تصف الحب وصفا مثاليا مقدساً، ولا تعايش المشكلة معايشة واقعية فتقول لصديقتها: "هذا هو والدي... وهو على شاكلة عدد عظيم من رجالنا لا يعرفون معنى للحب تلك الشعلة السماوية التي تطهر الإنسانية من أدرانها، ذلك العماد المقدس المتين الذي تقام عليه الأسرة، نعم إنهم يجهلون الحب الشريف".[٥١]

٢- الرصد التسجيلي لكل جزيئات الواقع في كل قصص عيسى عبيد، حيث يصف المشاهد وصفا تفصيليا ولا يغالي في تصوير المشاهد الخيالية، فيصف حركة أهل القرية في قصة "مأساة قروية" قائلاً: " أخذت جماعة من الفلاحين من رجال ونساء وأطفال تتدفق من الأكواخ المتضامة المشيد أغلبها من البوص والطين، وشرع كل في عمله اليومي المعتاد، فأخذ الأطفال يقودون البقر إلى الغيطان

---

[٥٠] عيسى عبيد: مجموعة إحسان هانم ص٢٣، الدار القومية سنة ١٩٦٤ القاهرة.

[٥١] نفسه ص٣-٤

ليرعى البرسيم".[52]

٣- استخدام الألفاظ العامية بالقدر الذي يتوافق مع ثقافة الشخصية، فيقول فخري بن الباشا لفاطمة وهي ما تزال صغيرة تلعب في حديقة الباشا: "ما تجي تلعبي ويانا يا عروسة".

وهذه التغيرات تتوافق مع الحالات الشعورية والثقافية للشخصية، وتعد خطوة متقدمة لم تكن مألوفة في القصص الموضوعة، على أن عيسى عبيد لم يكن متحمسا للعامية إلا إذا كانت جملاً قصيرة ولها ضرورة فنية في السياق.

٤- عدم الإسراف في تصوير العاطفة، فعلى الرغم من أن الموضوعات التي تناولها ترتبط بالجانب النفسي في قصصه مثل إحسان هانم، ومأساة قروية، النزعة الإنسانية، مذكرات حكمت هانم، إلا أن الكاتب صور العاطفة برؤية موضوعية في كثير من الأحيان، ولم يبالغ في تصويرها. ولكن هذا لا يتنافى مع تركيز عيسى عبيد على تصوير الجوانب النفسية للشخصية.

٥- اعتماد قصصه على لحظة التنوير في نهاية القصة، حيث أنه يسرد القصة بتلقائية فنية دون تكلف ويترك حل المشكلة للنهاية، كي يحدث تشوقا للمتلقي، نجد ذلك في قصته "مأساة قروية" حيث تنتهي القصة بمقتل فاطمة، بعد أن يظل "محمد" طوال الليل يعاني من العذاب النفسي القاسي بين الواجب والعاطفة، وتنتهي قصص الكاتب دائما بضياع الشخصية نتيجة انقلاب المعايير والمواصفات الاجتماعية بين ما هو كائن وما يجب أن يكون.

---

[52] نفسه ص٢٣

٦- اللجوء إلى المباشرة والإفصاح والخطابية في السرد، ويرجع هذا لرغبة الكاتب في توصيل فكرته على لسان شخصياته تقول إحسان هانم لصديقتها في القصة التي تحمل نفس العنوان: "ثم ماذا تحمل المرأة المطلقة إلى زوجها الجديد؟ أليس قلبا محطما مريضاً مفعما بالحقد المكتسب من طلاقها الأول". وهكذا نجد معظم قصصه تعتمد على التقريرية والمباشرة.

٧- الاعتماد على البناء التقليدي للزمان والمكان -شأنه شأن قصص كل جيل الرواد- حيث المكان يكون طبيعيا، والزمان تصاعديا، ويقترنان معا من أول القصة حتى نهايتها، لأن الزمن يسير متوافقا مع المكان، ونجد هذا البناء في كل قصص عيسى عبيد.

وهكذا نجد هذه الملامح في قصص بقية الرواد في أوائل القرن العشرين قبل: شحاته عبيد[٥٣]، ومحمود طاهر لاشين[٥٤]، ومحمود تيمور[٥٥]،

---

[٥٣] هو شقيق عيسى عبيد ونشأ في أسرة متوسطة بحي الظاهر، وكان على صلة بالثقافة الفرنسية ولا سيما في مجال القصة، وانصرف عن الكتابة الأدبية بعد موت أخيه، وعمل في مجال التجارة في متجر "صعصان" ثم أدار متجراً لبيع الأقمشة في شارع قصر النيل، وتوفي سنة ١٩٦١، وله مجموعة قصصية هي "درس مؤلم" سنة ١٩٢٢، وله آراء في الأدب والقصة نشرها في مقدمة هذه المجموعة. انظر يحيى حقي وعباس خضر مراجع سابقة.

[٥٤] ولد محمود طاهر لاشين سنة ١٨٩٥، في حي السيدة زينب بالقاهرة في أسرة متوسطة، وتلقى تعليمه بمدرسة محمد علي الابتدائية، والمدرسة الخديوية الثانوية والدراسة العليا بمدرسة المهندس خانه، وعمل مهندساً في مصلحة التنظيم ووصل درجة مدير عام أحيل إلى المعاش سنة ١٩٥٣. ومات سنة ١٩٥٤، وكانت ثقافته إنجليزية وفرنسية وروسية، وله ثلاث مجموعات قصصية هي سخرية الناي سنة ١٩٢٦، يحكى أن سنة ١٩٢٩، انقاب الطائر سنة ١٩٤٠، وله رواية واحدة هي حواء بلا آدم سنة ١٩٣٥.

[٥٥] محمود تيمور ولد سنة ١٨٩٤. بمنزل تيمور بدرب سعادة بالقاهرة، ونشأ في هذه البيئة العلمية الأدبية التي عرف بها هذا البيت، وقد أتم دراسته الابتدائية والثانوية ثم التحق بالزراعة العليا ولكنه لم يتمها لمرض أصابه، ولارتباطه الشديد بالأدب، ثم لعدم احتياجه للوظيفة، وقد بدأ حياته بالشعر ثم ثنى بكتابة بعض القصص الخيالية العاطفية، ثم تحول إلى القصة الفنية والواقعية بتوجيهات أخيه محمد، وقد كان لتنقله بين درب سعادة

وتوفيق عواد[٥٦]، ومحمود سيف الدين الإيراني[٥٧].

حيث منزل الأسرة الأول، وعين شمس حيث منزلها الثاني، وبعض قرى الريف المصري حيث كان لوالده أرض زراعية، كان لهذا التنقل أثر كبير في إكسابه خبرات وتجارب قصصية، كما أن سفره لأوربا سنة ١٩٢٧، ثم سنة ١٩٢٩، وإقامته في سويسرا أكثر من ثلاثة أعوام زاد صلته بالأدب الأوربي، وكتب مجموعات قصصية وروايات ومسرحيات ومقالات. ومن أهم مجموعاته القصصية: مكتوب على الجبين، قال الراوي، شفاه غليظة، خلف اللثام، بنت الشيطان، إحسان لله، كل عام وأنتم بخير، أبو الشوارب، ثالثون، دنيا جديدة، نبوت الخفير، أنا القاتل، انتصار الحياة، وغيرها. انظر: د. أحمد هيكل الأدب القصصي ص٥٥، ويحيى حقي فجر القصة المصرية ص٦٩، عباس خضر سابق ص١٧١، وشوقي ضيف الأدب العربي المعاصر ص٢٩٩.

[٥٦] توفيق عواد كاتب لبناني ظل مشغولا بالفن القصصي طيلة حياته، وأصدر ثلاث مجموعات قصصية هي: الصبي الأعرج سنة ١٩٣٦، قميص الصوف سنة ١٩٣٧، العذارى سنة ١٩٤٤.

[٥٧] محمود سيف الدين الايراني، نشأ في النصف الجنوبي من بلاد الشام، وظل يكتب القصة القصيرة الفنية منذ الثلاثينات، وصدر له أربع مجموعات قصصية هي: أول الشوط سنة ١٩٣٥، مع الناس سنة ١٩٥٥، ما أقل الثمن سنة ١٩٦٢، متى ينتهي الليل سنة ١٩٦٥.

المحور الثالث

الواقعية وتشكل الرؤية

(القصة القصيرة الواقعية)

الواقعية وتشكل الرؤية

(١)

مفتتح:

كان من البديهي وفقاً للمألوف في الدراسات القصصية العربية أن نجعل مبحثا مستقلاً عن القصة القصيرة الرومانسية، إلا أننا لم نفعل ذلك لأن الرؤية الرومانسية في القصة القصيرة اقترنت بمرحلة البدايات الأولى، وبعض بدايات القصة القصيرة الفنية، وكانت هذه الرؤية كثيراً ما تحدث خللا بين التشكيل الفني والرؤية الفكرية، لأن الكاتب يطرح قضية واقعية ويعالجها معالجة رومانسية، ومن ثم يحدث تناقض بين الرؤية والأداة.

وليس أدل على ذلك من أن معظم كتاب القصة القصيرة الذين عالجوا قصصهم معالجة رومانسية لم يكتب لقصصهم التميز، بل أن بعضهم عدل عن كتابة القصة القصيرة إلى الرواية، والبعض الآخر توقف عن الكتابة[٥٨]. فضلاً عن المعالجة النمطية والمألوفة في معظم قصصهم، ومن هؤلاء الكتاب محمود كامل المحامي، عزت السيد إبراهيم، حسين مؤنس، حسين القباني، محمد فرج، محمود صبحي، إحسان عبد القدوس، صلاح دهني، ومحمد صبحي أبو غنيمة في

[٥٨] ممن توقف عن الكتابة كل من علي خلقي أن كتب مجموعة واحدة هي "ربيع وخريف" سنة ١٩٣١، وفؤاد الشايب بعد أن كتب مجموعة واحدة هي تاريخ جرح سنة ١٩٤٤.

مجموعته "أغاني الليل" سنة ١٩٢٢، وسامي الكيالي في مجموعته "أنواء وأضواء".

ولعل عدم نجاح الرؤيا الرومانسية في قصص العديد من الكتاب يرجع إلى أن فن القصة القصيرة فن أدبي ارتباط منذ نشأته الفنية الأولى في أوائل القرن العشرين بقضايا الواقع الحياتي المعيش، وبخاصة قضايا الطبقة المتوسطة، وارتباط صدقها الفني بمدى تعبيرها عن الواقع. بل أن ارتباطها بالواقع كان سبب نجاحها وتطورها.

ومن ثم عندما يتناول كاتب ما قضية واقعية معيشة ويعالجها برؤية رومانسية وعاطفية، لا تتوافق مع الواقع حينئذ يحدث تناقض بين الرؤيا والأداة، وهذا التناقض يؤدي إلى خلل فني في بناء القصة القصيرة.

وعلى ذلك جاء اهتمامنا بالقصة الواقعية، لأنها شكلت ملمحاً بارزاً في مسيرة القصة القصيرة، امتدت من أوائل العقد الثالث من القرن العشرين، وحتى نهايات العقد السادس منه، وذلك في مصر وبلاد الشام. وهذا الامتداد الزمني خير دليل على نجاح القصة القصيرة الواقعية وعلى ارتباطها بقضايا الواقع، كما يدل أيضا على أن القصة القصيرة الرومانسية لم تشكل مرحلة مستقلة لها ملامح مرحلية وفنية مميزة، لكنها محاولات جاءت عارضة في سياق التطور الفني للقصة القصيرة الواقعية. وغالباً ما تسبق هذه المحاولات القصة الواقعية، حيث يظل الكاتب في بداية مرحلة التجريب الفني والرومانسي إلى أن يشكل رؤيته الواقعية الفنية الصادقة.

ولعل الأسس التي كان ينادي بها معظم جيل الرواد أمثال عيسى عبيد وهي الالتزام بالحقيقة الواقعية –برغم أنها كانت في المرحلة الفنية– إلا أنها تعد

إرهاصا لتشكيل القصة الواقعية وما تخللها من محاولات رومانسية، كانت عارضة ولم تشكل مذهبا فنيا مستقلاً أو مرحلة تاريخية مميزة، على غرار المرحلة الرومانسية في الشعر الحديث.

ومن هنا تمركز اهتمامنا حول القصة القصيرة الواقعية، على أنها مرحلة ثالثة من مراحل تطور القصة القصيرة في أدبنا العربي الحديث.

(٢)

العوامـــل:

هناك عوامل عديدة أدت إلى تطور القصة القصيرة صوب الواقعيـة، منها عوامل فنية وسياسية واجتماعية، وحضارية وثقافية.

١- ويأتي العامل الفني في مقدمة هـذه العوامـل، لأن القصـة القصـيرة منـذ الربـع الثاني من القرن العشرين بدأت تتحدد ملامحها وتكتمل أسسها وتنضج رؤيتها، وهذا النضج الفني جعل الكتاب يطورون أدواتهم الفنية، لأن القصة الواقعيـة تعد مرحلة متطورة عنها في مرحلة الريادة الفنية.

ولعل تمرد بعض الكتاب على الأدب القديم جاء نتيجة عدم رضاهم عن التقليد والمحاكاة للآداب القديمة أو المترجمة، وتطلعهم إلى فن حقيقي يحاكي الواقع محاكاة حقيقية. "فالعمل الفني -كي يكون جديراً بالحياة- يجب أن يتخلـص أولاً وقبل كل شيء من قيود الرجعية، التي تعرقل كل تقدم في هذه البـلاد. ويجب أن يكون خالصاً من التأثير الأجنبي بعيداً عن التقليد، صادقاً في التعبير عن مشـاعرنا،

حريصاً في إظهار نقائصنا."[٥٩] ولذلك وجدنا الأدباء يجددون في مجالات اللغة، فتخلصوا من الأساليب البيانية، واعتمدوا على لغة واقعية تعبر عن نبض الحياة وواقعها، وتعبر عن الممارسات الحياتية اليومية.

وتخلص الكتاب أيضاً من الرؤية الميتافيزيقية للشخصية، واعتمدوا على السمات الواقعية لها، وتركوا الشخصيات تتفاعل مع بعضها البعض بدلاً أن كان الكاتب يفرض أفكاره على وعي الشخصية. وأصبح بناؤهم للمكان والزمان بناءً واقعياً حتى يتوافقا مع الرؤية الواقعية التي يطرحها الراوي في السياق.

٢- تمثل العاملان؛ السياسي والاجتماعي في التغيرات التي طرأت على بعض البلاد العربية، عندما ازدادت الحركات الوطنية التي تنادي بالاستقلال في البلاد العربية. الأمر الذي جعل الكتاب يستلهمون الواقع المعيش ويعبرون عنه بصدق فني، نجد ذلك في القصة القصيرة في مصر وبلاد الشام والعراق، ويقول محمود تيمور أحد الكتاب المعاصرين لمرحلتي الريادة والواقعية: "لا خلود لأدب إلا إذا كان صادق التعبير عن الإنسان مصوراً لأعمق خوالجه وأشيعها في كل مكان."[٦٠]

ولذلك نجد أن القصة القصيرة الواقعية ارتبطت باستقلال البلاد العربية وتخلصها من قوى الاحتلال، في أعقاب الحرب العالمية الثانية، ولاسيما في الخمسينيات والستينيات، ففي هذه المرحلة نالت معظم البلاد العربية استقلالها، ومن ثم أخذ الكتاب يعبرون عن واقعهم المعيش، وبدلاً من استلهام الماضي

---

[٥٩] د.حسين فوزي، كتاب جديد وأدب جديد، مجلة الفجر، مايو سنة ١٩٢٥.

[٦٠] محمود تيمور: ظلال مضيئة، النهضة المصرية سنة ١٩٦٣ ص. ١١٧

ليجسدوا أمجادهم الغابرة أمام القوى الاستعمارية، أصبحوا يجسدون الحاضر بكل آماله وآلامه وتغيرات تراكيبه الاجتماعية. بل تزامن في كثير من الأحيان ازدهار الواقعية مع الحركات الوطنية التحررية كما في أواخر الأربعينيات، وبداية الخمسينيات في مصر وبلاد الشام، وفي أوائل الستينيات والسبعينيات في بعض بلدان المغرب العربي والخليج العربي، وهذا ما يفسر ظهور الواقعية مثلاً في القصة القصيرة الجزائرية أثناء ثورة نوفمبر التحررية.

٣- وتمثل العاملان؛ الحضاري والثقافي في اطلاع الأدباء على المذاهب الأدبية الأوربية في ألمانيا وفرنسا وأمريكا وروسيا، وخاصة المذهب الواقعي، وقد كان انفتاح المثقفين العرب على الأدب الروسي في طليعة الآداب الأوربية التي تأثر بها كتاب الواقعية في أدبنا الحديث. فقد اطلع عدد كبير من الكتاب العرب منذ الثلاثينيات على كتابات جوجول، وبوشكين، وتولستوي، وديستويفسكي، وترجنيف ومكسيم غوركي، وتتسم كتابات هؤلاء بالسمات الواقعية. كما كانت بعض الجرائد مثل وادي النيل، والبلاغ الأسبوعي، والسفور، والفجر، تنشر روائع الأدب الروسي في أواخر العشرينيات من هذا القرن. وهذا بدوره ساعد الكتاب العرب على التأثر بالأدب الروسي الواقعي. فضلاً عن توافق هذا الأدب مع النزعات الثورية، التي ينادي بها أصحاب الحركات الوطنية التحررية للخلاص من القوى الاستعمارية. الأمر الذي جعل أصحاب المدرسة الحديثة مثل أحمد خيري سعيد، وعيسى عبيد، وشحاته عبيد، وطاهر لاشين ينادون بضرورة تعبير القصة القصيرة عن حقيقة الواقع المعيش.

كما رسخ هذا المفهوم أيضاً في مجال الدراسات النقدية كل من عمر فاخوري، ورئيف خوري، فقد رسخا مفاهيم الواقعية الاشتراكية في الحياة الأدبية

من خلال استنادهما إلى أسس النظرية المادية في الفن والأدب، التي نادى بها أصحاب الأحزاب الاشتراكية الروسية عقب ثورة ١٦ أكتوبر ١٩١٧ ومع تطور القصة القصيرة بعد الحرب العالمية الثانية على يد جيل ما بعد الرواد وجدنا اهتمامهم بالأدب الواقعي يزداد ويتحول من مرحلة الإرهاصات في العشرينيات والثلاثينيات إلى مرحلة النضج والازدهار بعد الحرب العالمية الثانية عند عدد كبير من الكتاب العرب في مصر وسوريا والعراق. ثم استمرت في الازدهار في بعض بلدان المغرب العربي والخليج العربي في الستينيات والسبعينيات.

(٣)

المفهوم:

عنيت الفلسفة بمفهوم الواقعية قبل الأدب، فقد تحدث "كانت" في نقده العقل الخالص سنة ١٧٩٠، عن المثالية وواقعية الأهداف الطبيعية، وقدم شيلينج في إحدى مقالاته سنة ١٧٩٥ تعريفا للواقعية الفلسفية على أنها هي التي تؤكد اللا أنا، أي ما هو خارج الذات.

ثم انتقل هذا المفهوم إلى ميدان الأدب، وأصبحت الفلسفة الواقعية، هي التي تقابل الفلسفة المثالية، وفي العصر الحديث اتجهت الفلسفات نحو الواقع، واتخذت لذلك صوراً وأشكالاً مختلفة، فظهرت الفلسفات الاجتماعية والاشتراكية والوضعية والتجريبية، والوجودية، والمادية. وكلها ترتبط بالواقع الحياتي.

والكتاب الألمان هم أول من طبق هذا المصطلح الواقعية على الأدب، و لم

يلبث أن شاع بين الأدباء الرومانتيكيين الألمان ولكن بمدلوله المبدئي البسيط دون أن يعني تحديداً لأية مدرسة أدبية، أو إشارة إلى مذهب معين، ثم تأثر به الكتاب الفرنسيون سنة ١٨٢٦ وأطلقوا عليه الواقعية واستخدمه الناقد الفرنسي جوستاف بلانش **Gustave Blanche**، و لم يتحدد مدلول كلمة الواقعية بدقة إلا من خلال خصومة حادة نشبت في منتصف القرن الماضي بين النقاد التشكيليين من جانب وكاتب قصصي من الدرجة الثانية هو "شامفلوري **Champflory**" من جانب آخر. وفحواها أن هذا الكاتب نشر مقالات يدعو فيها إلى الواقعية وتمثيل الواقع تمثيلاً دقيقاً.[٦١]

وقد عني بهذا المصطلح في الجيل الأول ستندال وبلزاك، وكان ذلك في بداية الواقعية، لكن الجيل الثاني مثل "فلوبير" رفض أن يسمى واقعيا، فقد تأثر هيوليت تين، وزولا، وتعد مقدمة بلزاك التي كتبها سنة ١٨٤٢ لمجموعته القصصية "الكوميديا البشرية" إعلانا عن المذهب الواقعي.

وانتشر بعد ذلك هذا المذهب في أمريكا عند هنري جيمس سنة ١٨٦٤، وبدأ استخدام مصطلح الواقعية في روسيا في الستينات من القرن الماضي، فالكاتب الواقعي عند النقاد الروس ليس إلا عاملاً يفكر، وبرز في الأدب الروسي الواقعي دويستوفيسكي، وتولستوي.

والواقع أن الاتجاه الاجتماعي في النقد هو الأب الشرعي للنظرية الواقعية في الأدب، وبرغم أن النقد الاجتماعي تمتد جذوره إلى عصر النهضة، عندما

---

(٦١) د. صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ص١٣

تشيت معركة القديم والجديد، وتركت فيما صهرته من أفكار المبدأ القائل بأن كل عصر يتميز بإنتاجه الأدبي الخاص المنبثق من ظروفه التاريخية والاجتماعية، إلا أنه عقب الثورة الفرنسية تبلورت هذه الفكرة في كلمة جامعة "إن الأدب هو التعبير عن المجتمع كما أن الكلام هو التعبير عن الإنسان".[٦٢]

وقد تعددت المفاهيم حول كلمة "واقعية" مثلما تعددت حول الكلاسيكية والرومانسية، فقد ترجمت إلى ريالزم Realisme، وهذا التعدد جاء نتيجة اشتقاق هذه الكلمة من كلمة "واقع" فنجد بعض الدارسين والنقاد يشتقون من الواقعية، ما يسمى بالواقعية الاشتراكية أو النقدية أو التحليلية، ومن ثم تعددت المفاهيم وفقا لتعدد الأنماط.

ولسنا بصدد العرض التاريخي لهذه المفاهيم لكننا بصدد توضيحه وكيفية اقترانه بالقصة القصيرة، والواقع أن المدلول الاصطلاحي للفظة الواقعية كمذهب أدبي، لا ينفصل عن المدلول الاشتقاقي المستفاد من كلمة واقع، فالواقعية تسعى إلى تصوير الواقع وكشف أسراره، واظهار خفاياه وتفسيره، ولكنها ترى الواقع العميق شر من جوهره، وأن ما يبدو خيرا ليس في حقيقته إلا بريقا كاذبا أو قشرة ظاهرية".[٦٣]

ولعل أقرب المفاهيم وأبسطها هو المفهوم الذي طرحه هاري شو Harry Shaw حيث يرى "أن الواقعية هي التي تحتذي في تصويرها الحقيقة، وهي أسلوب

---

[٦٢] د. صلاح فضل: مرجع سابق ص٢٥

[٦٣] د. محمد مندور: الأدب ومذاهبه ص٩٣

مباشر يعكس الحياة كما هي معيشة".[٦٤]

وعندما فطن الكتاب العرب في مصر وبلاد الشام في الربع الثاني من القرن العشرين إلى أهمية تعبير القصة القصيرة الواقعية عن الواقع الحقيقي، عندئذ كانوا أقرب إلى القصة الواقعية منها إلى أي نوع آخر.

ومنذ الحرب العالمية الثانية وحتى نكسة سنة ١٩٦٧ ازدهرت القصة القصيرة الواقعية في أدبنا العربي، وظهر كتاب عديدون في البلاد العربية يكتبون القصة القصيرة الواقعية، ففي مصر نجد أعمال محمود تيمور ونجيب محفوظ، ويحيى حقي، ويوسف إدريس، وسعد حامد ومحمود البدوي، وسعد مكاوي وتوفيق الحكيم، وجاذبية صدقي، وعبد الفتاح رزق، وعبد الوهاب داود، وفاروق منيب، ومحمد أبو المعطي أبو النجا، محمد صدقي، محمد كمال محمد، يوسف الشاروني، وعبد الرحمن فهمي.

وفي سوريا نجد أعمال؛ عبد السلام العجيلي، ووداد السكاكيني، وأديب نحوي، زكريا تامر، ياسين رفاعية، وحسيب كيالي، وسعيد حورانية، مواهب الكيالي، شوقي بغدادي، حنا مينة، صميم الشريف، اسكندر لوقا، ألفة الادلبي، سلمى الحفار الكزبري، كوليت خوري.

وفي العراق نجد أعمال؛ عبد الحق فاضل، عبد الملك نوري، فؤاد التكرلي، غائم الدباغ، مهدي عيسى الصقر، غائب طعمة فرمان، عبد الرحمن مجيد الربيعي.

---

(٦٤) Harry shaw, Dictionary of Literary Terms.

وفي الجزائر أعمال عبد الحميد هدوقة، عثمان سعدي، أبو العيد دودو، الجنيدي خليفة، فاضل المسعودي، محمد صالح صديق، حنفي بن عيسى.

في المغرب نجد أعمال عبد الكريم بن غلاب إدريس الخوري، محمد زفزاف، عبد الله العروي.

في الكويت أعمال إسماعيل فهد إسماعيل، وليلى عثمان، وحسن يعقوب. وفي قطر أعمال نورة آل سعد، وأم أكثم، ومريم محمد عبد الله، ناصر صالح الفضالة، وأمينة إسماعيل الأنصاري، ووداد عبد اللطيف، وزهرة يوسف المالكي، وكلثم جبر". [٦٥]

وفي البحرين نجد أعمال محمد عبد الملك، عبد الله علي خليفة، عائشة عبد الله غلوم، عبد القادر عقيل. وهكذا في معظم الأقطار العربية نجد أن القصص الواقعية احتلت مكانة كبيرة في الكتابات الإبداعية القصصية، ولعلنا لا نبالغ لو قلنا إن أدبنا العربي في معظم البلاد العربية لا يخلو من القصص القصيرة الواقعية.

ونظراً لتعدد أنماط الواقعية فهناك الواقعية الفنية، والشمولية، والتحليلية، والاشتراكية، والاجتماعية، والنقدية، والفكرية، والتسجيلية، والانحيازية، والانطباعية، والفلسفية، والمتفائلة. ونظراً لتداخل مفاهيمها وعدم الفصل بينها فصلاً دقيقاً، لذلك نقف عند أهم الأنواع الواقعية احتواءً لمعظم الإنتاج القصصي،

---

[٦٥] للمزيد انظر: د.محمد عبد الرحيم كافود، القصة القصيرة في قطر ص١٥٧-١٩٨

ونقف على سبيل التمثيل عند نوعين هما: الواقعية الاشتراكية، والواقعية الشمولية.

ويرجع اختيارنا لهذين النمطين إلى احتوائهما معظم الإنتاج القصصي في البلاد العربية، فالواقعية الاشتراكية طغت على معظم الإنتاج القصصي الواقعي في مصر وسوريا وفلسطين والعراق والمغرب والجزائر، وهي بدورها تتضمن الواقعية الاجتماعية والنقدية والانحيازية، والواقعية الشمولية شملت قطاعاً آخر من أعمال الكتاب في البلاد العربية.

(٤)

الواقعية الاشتراكية :

تعد الواقعية الاشتراكية أقرب الاتجاهات الواقعية إلى تصوير الواقع الاجتماعي، وأكثرها شيوعا في القصة العربية. والإنسان فيها طبقا للمادة التاريخية يحكم وجوده الاجتماعي من خلال الإنتاج. ويدخل في علاقات إنتاج محددة وضرورية ومستقلة عن إرادته ومجموع هذه العلاقات يمثل البنية الاقتصادية للمجتمع، وهي القاعدة الواقعية التي تقوم على أساسها البنية العليا التشريعية والسياسية والثقافية" وعلى هذا فإن طريقة الإنتاج في الحياة المادية هي التي تكيف التطور الاجتماعي والسياسي والروحي للحياة، فليس ضمير الإنسان هو الذي يحدد كينونته، ولكن وجوده الاجتماعي هو الذي يحدد ضميره، ومع تطور قوى الإنتاج المادية للمجتمع تصبح العلاقات القائمة بين القوى الإنتاجية تمثل قيوداً،

وحينئذ تبدأ مرحلة أخرى من التطور الاجتماعي".[٦٦]

ولسنا بصدد عرض التطور التاريخي للواقعية الاشتراكية، وصراع أصحابها مع أصحاب الواقعية النقدية، ولكننا بصدد توضيح علاقتها بالإنتاج الأدبي ولاسيما القصة القصيرة. وننطلق في مفهومنا للواقعية الاشتراكية من المفهوم الذي أراده انجلز Englis [٦٧] وهو أن الأصول الاشتراكية للواقعية تتمثل في أمرين أساسيين:

الأول: الالتزام بقضايا الواقع، وأن يكون الاتجاه في الأدب نابعا من الأحداث والمواقف التي يمر بها المجتمع، ولا ينبغي للأديب أن يقدم في عمله الأدبي حلولاً جاهزة للصراعات الاجتماعية، فالقصة الاشتراكية تحقق هدفها على الوجه الأكمل عندما تحطم الأوهام التقليدية الشائعة عن طريق الوصف الأمين للظروف الواقعية. فهي بهذا تهز من الأعماق تفاؤل البرجوازي مما يجعل الشك في القيمة المطلقة لما يحدث بالفعل أمراً لا مفر منه، وقد التزم بهذا الأساس كل من بلزاك وزولا.

الثاني: الاستلاب ، ويتمثل في مظهرين الأول: علاقة العامل بالإنتاج وهي العلاقة التي تصله بالعالم المحسوس، وبالأشياء التي تتحول إلى عالم مواجهة له، والثاني: علاقة العامل بنفس عملية الإنتاج التي لا ينتمي إليها، وتؤدي إلى انسلاخه من طبيعته وتستلب منه شخصيته نفسها".[٦٨]

---

[٦٦] د. صلاح فضل، مرجع سابق، ص٦٠

[٦٧] نفسه ،ص٦٩-٧٠

[٦٨] نفسه ص٧٥

على أن مفهوم الاستلاب لم يوجد بحرفيته في مجتمعاتنا العربية، حيث تستلب قيمة الإنسان نتيجة إحلاله في الآلة الإنتاجية، كما في المجتمعات الاشتراكية الأوربية، أو نتيجة تحوله إلى سلعة إنتاجية كما في المجتمعات الرأسمالية. وفي كلتا الحالتين تستلب قيمة الإنسان. لكن هذا الاستلاب وجد في مجتمعاتنا العربية نتيجة اختلال التراكيب الاجتماعية وتباينها وتناقضها. وليس نتيجة لصراعها واحلال طبقة محل الأخرى كما في المجتمعات الأوربية.

وبرغم هذا التباين وجدنا عدداً غير قليل من كتاب القصة القصيرة في العالم العربي يعالجون قصص الواقعية الاشتراكية، أحيانا من منظور أوربي، وفي الحين الآخر من منظور عربي، ولكن في كلتا الحالتين يبرز الكاتب تباين التراكيب الاجتماعية وتناقضها، وهذا التناقض يكون سببا في انسحاق الشخصية واستلابها.

وأهم الكتاب الذين اتسمت قصصهم القصيرة بسمات الواقعية الاشتراكية في مصر هم: نعمان عاشور في مجموعتيه "حواديت عم فرج" سنة ١٩٥٦، "فوانيس" سنة ١٩٦٣، ولطفي الخولي في مجموعتيه: "رجال وحديد" سنة ١٩٥٥، "ياقوت مطحون" سنة ١٩٦٦، وأحمد رشدي صالح في مجموعته "الزوجة الثانية" سنة ١٩٥٥، وزكريا الحجاوي في "نهر البنفسج" سنة ١٩٥٦، وسعد مكاوي في نساء من خزف سنة ١٩٤٨، في قهوة المجاذيب سنة ١٩٥٥، راهبة من الزمالك سنة ١٩٥٥، مخالب وأنياب سنة ١٩٥٦، الماء العكر سنة ١٩٥٦، شهيرة سنة ١٩٥٩، مجمع الشياطين سنة ١٩٥٩، الزمن الوغد سنة ١٩٦٢، أبواب الليل سنة ١٩٦٤، القمر المشوي سنة ١٩٦٨، وعبد الرحمن

الشرقاوي في مجموعته "أحلام صغيرة"، وإبراهيم عبد الحليم في "أزمة كاتب"، ومحمد صدقي في "الأنفار" سنة ١٩٥٦، الأيدي الخشنة سنة ١٩٥٨، شرخ في جدار الخوف سنة ١٩٦٨، وبدر نشأت في "مساء الخير يا جدعان" سنة ١٩٥٦، حلم ليلة تعب سنة ١٩٦٢، ومحمود دياب في خطاب من قبلي وقصص أخرى، ويوسف إدريس في "أرخص ليالي" سنة ١٩٥٤، "جمهورية فرحات" سنة ١٩٥٦، "البطل" سنة ١٩٥٧، "أليس كذلك" سنة ١٩٥٧، "حادثة شرف" سنة ١٩٥٨، آخر الدنيا سنة ١٩٦١، العسكري الأسود سنة ١٩٦٢، لغة الآي آي سنة ١٩٦٥، النداهة سنة ١٩٦٩، بيت من لحم سنة١٩٧١ وغيرهم.

وفي سوريا نجد قصص أديب النحوي في مجموعته "من دم القلب "سنة ١٩٤٩، صميم الشريف في أنين الأرض سنة ١٩٥٤، ومواهب الكيالي في "المناديل البيض" سنة ١٩٥٢، وسعيد حورانية في "وفي الناس المسرة" سنة ١٩٥٣، حسيب الكيالي في "مع الناس" سنة ١٩٥٣، وزكريا تامر في "صهيل الجواد الأبيض" سنة ١٩٦٠، وياسين رفاعية في "الحزن في كل مكان" سنة ١٩٦٠، وغيرها.

وفي الجزائر في قصص كل من: عبد الحميد هدوقة في مجموعتيه "ظلال جزائرية، الأشعة السبعة" والطاهر وطار في "دخان من قلبي"، وأبو العيد دودو في "الفجر الجديد" سنة ١٩٥٧، وحنفي بن عيسى في "عائدون" سنة ١٩٦٠، ومحمد الصالح صديق في "صور من البطولة"، وعثمان سعدي في "صاحبة الوحي" وقصص أخرى، والجنيدي خليفة في "قوارير عامر" سنة ١٩٥٩.

وفي المغرب نجد قصص، عبد الكريم غلاب "الأرض حبيبتي"، إدريس

الخوري في "حزن في الرأس وفي القلب".

وهكذا نجد أن الواقعية الاشتراكية قد شكلت ملمحاً بارزاً في القصة القصيرة العربية، نتيجة للتغيرات الاجتماعية والسياسية التي مرت بها بعض البلاد العربية منذ الحرب العلمية الثانية وحتى نهاية الستينات.
ولما كان من غير اليسير الوقوف عند كل هؤلاء الكتاب في كل مجموعاتهم القصصية لذلك رأينا أن نقف عند بعضهم لتوضيح سمات الواقعية الاشتراكية في القصة القصيرة، ولذا نقتصر على بعض قصص يوسف إدريس وسعيد حورانية على سبيل التمثيل.

يوسف إدريس :

يعد أحد أعلام القصة القصيرة الواقعية في البلاد العربية، وظل في قصصه مخلصا للفقراء والبسطاء والعمال وجميع فئات الشعب الكادحة. حتى إننا لا نجد مجموعة قصصية واحدة تخلو من التعبير عن هذه الشرائح الاجتماعية. وتعد مجموعته "أرخص ليالي" سنة ١٩٥٤ في طليعة مجموعاته القصصية من حيث التعبير عن الواقع الاجتماعي، فهي تصور فقر عبد الكريم في مأكله وملبسه ومسكنه وممارسته الحياتية، وذلك في القصة التي تمثل عنوان هذه المجموعة، وفي قصة رهان تصور فقر بطلها الذي التهم مائة كوز "من التين الشوكي ليطفئ بها ألم الجوع، وقصة "مشوار" تصور الحياة البائسة للمجنون الفقير، وما يلحقه من إذلال ومهانة، وفقر النجار وعجزه عن الفعل في قصة "المرجيحة" حتى يسقط ويموت من شدة الفقر والمرض، وبموته تسقط الأسرة في براثن شخصية انتهازية مستغلة، وهكذا تصور معظم قصص الكاتب الفقر الذي يسيطر على البسطاء من

جراء القوى السلطوية ، واستلاب الطبقة البرجوازية لقوتها. كما أنها تناقش انقلاب المعايير والموضوعات الاجتماعية، حيث يفصل العمال من عملهم فصلاً تعسفياً، ويهاجم الراوي هذا الواقع ويدعو للثورة عليه كما في قصة "الهجانة".

وتصور قصص مجموعته "قاع المدينة" موقف الطبقة العاملة من الدفاع عن الوطن وفرحتها بالجلاء، كما تصور هموم الفقراء وآلامهم والفوارق بينهم وبين طبقة المترفين. كما تظهر اتجاهات الكاتب السياسية والتقدمية في مجموعته "العسكري الأسود" سنة ١٩٥٩ التي يعري فيها مفاسد الواقع السياسي وصور التعذيب والاعتقالات وتحاول الطبقة المتوسطة وطبقة العمال التمرد على الواقع، لكنها تعجز عن الفعل وتسقط في هوة الضياع ولعل تكرار سقوط الشخصية في قصص الكاتب يعبر عن سقوط الطبقة الكادحة وضياعها وعدم مقدرتها على الفعل أو التغيير نجد هذا السقوط في قصص، قاع المدينة سنة ١٩٥٨، الستارة من مجموعة "آخر الدنيا"، وفي هذه المرة من مجموعة "لغة الآي آي"، وفي النداهة، والعملية الكبرى، و" دستور.. يا سيدة " من مجموعته النداهة سنة ١٩٦٩، وبيت من لحم. وهذه القصص تعبر عن ارتباط الراوي بقضايا الطبقة المتوسطة في المجتمع. والصراع بينها وبين البرجوازية لكنها لا تستطيع الفعل أو التغيير ولذلك يقول: "إن الذي ينظر إلى المجتمع على أنه كائن حي لا يكف عن الحركة، ولا يكف عن التطور لحظة واحدة هو مخرف كبير، وأن اللغة والأدب والفن هي افرازات متطور للمجتمع المتطور، ولا تكف هي الأخرى عن التغير والتبدل مثلما يتغيرون ويتبدلون".[٦٩]

وبرغم أن يوسف إدريس قد عبر عن كل فئات الشعب في قصصه إلا أن

---

[٦٩] يوسف إدريس: رأي في الأدب، الهدف سبتمبر سنة ١٩٥٦

تعبيره عن الطبقة المتوسطة جاء في طليعة اهتماماته القصصية"، وباستكشاف هذا العلم الفني المتشابك الذي شكله يوسف إدريس في قصصه القصيرة التي نشرها في الصحف والمجلات ابتداء من سنة ١٩٥٠ وانتهاء بها عند سنة ١٩٦١ نجد الفرد المسحوق اجتماعيا في حلبة الصراع الطبقي المحتدم الذي لا يرحم. كما نحس ذلك من خلال قراءتنا لقصص شغلانة ، ونظرة، ولحن الغروب، وأرخص ليالي، والمأتم، والكنز، وفيها نجد المفارقات الاجتماعية والصراع بين القديم والجديد، وصورة العلاقة الإنسانية المتغيرة، وهو ما يلاحظ في قصص مثل الشهادة، ربع حوض، المكنة، الحالة الرابعة، ومحطة، وفيها يقف عند بعض نظم المجتمع وقيوده التي تقتل في الإنسان حرارة العمل ورغبة الاستمرار وحب التقدم.... ولا يغفل عالم إدريس دور الجماعة وقيمته في تغيير الواقع من أجل التقدم ومن أجل القضاء على كل أسباب تعاستها... وقصة جمهورية فرحات تبحث في ذهن أحد ممثلي السلطة (الصول فرحات) في قسم من أقسام البوليس عن أحلامه وأمانيه بالنسبة لتغيير صور الواقع التي تمر أمامه كل يوم، وهي تجسد أغلب صور الصراع الطبقي والاجتماعي تفضح كل مخازن البنيان المادي والاقتصادي والاجتماعي، ثم تضع بموضوعية رؤية هذا الإنسان للواقع الجديد الذي يجب أن يكون، فتأتي رؤيته شاملة واقعية تتناول نظام الحكم والنظام الاقتصادي والاجتماعي".[٧٠]

وتعد قصة "جمهورية فرحات: من أبرز القصص التي تصور الصراع الطبقي الاشتراكي، والمقارنة بين هذه القصة وقصة الـ"نيو هارموني" لروبرت أوين المفكر الاشتراكي الإنجليزي توضح مدى التماثل بين العملين من حيث تطبيق الفكر الاشتراكي فأوين كان يتطلع إلى تغيير المجتمع الصناعي في المدينة،

---

[٧٠] انظر: د. سيد النساج. اتجاهات القصة المصرية القصيرة، دار المعارف القاهرة سنة ١٩٧٨، ص٢٨٨

ويخلصة من الاستبداد الرأسمالي، فقد بدأ أوين حياته عاملاً في مصنع ثم أصبح رأسمالياً كبيراً وبدأ يقف ضد الرأسمالية المستبدة ليشكل عالما جديداً يرضي طموح البسطاء ويتطلعون إليه لأن أوين يرى أن أصحاب رأسمال هم القادرون من على بناء المجتمع بما يحقق الاشتراكية بين الجميع.[٧٦]

ولذلك أنشأ عدداً من المصانع في بعض الولايات، وشيد مدينة للعمال، وأمر بعدم استغلالهم وألغى نظام العقوبات المالية، وتصرف رواتبهم حتى في حالة توقف الإنتاج، وهكذا كانت جمهورية فرحات فالصول فرحات نزح من الريف إلى المدينة وفي القاهرة عمل في أحد أقسام البوليس، وعايش مشكلات الطبقة الشعبية في الريف والمدينة وبدأ في تحقيق حلمه بأن يصبح رأسماليا، وعندما تحقق له ذلك أقام مصانع على مساحة عشرة آلاف فدان، وبنى مساكن للعمال، وحقق لهم طموحاتهم المادية دون ظلم أو استبداد.

ومن ثم تتسم القصة القصيرة عند إدريس بسمات الواقعية الاشتراكية، حيث أنه يريد للطبقة الشعبية أن ترسم لنفسها واقعا جديداً تتخلص فيه من قيود الاستبداد والقهر وفق المدينة العمالية التي أنشأها لهم الصول فرحات. وتبدو هذه السمات أيضا في قصة "الطابور" لكن وحدة الهدف والرغبة في التغيير لدى جماعات الفلاحين تقف حائلا أمام استبداد المالك التركي أو المملوكي لهم، فيكسرون سور السوق حتى يقصروا المسافة التي يقطعونها للوصول إلى داخل السوق، وهذا يوضح تمرد الطبقة الشعبية على الرأسمالية المستغلة، يقول: "فاختصروا الطريق وكسروا خشبة من أخشاب السور، وأصبح الأمر لا يكلفهم

---

[٧٦] انظر: نفسه ص٢٨٩

أكثر من المرور بين خشبتين ليصبحوا في قلب السوق... وعلى هذا النحو تحققت إرادة الجماعة ولكن حن حنون الفرد، ولم تأت محاولاته بنتيجة، لا الخفر الذين استحضرهم ولا الأحجار ولا الحائط العالي الذي أغلق به الفجوة تماما وجار على ما حولها، ورفضت الجماعة كذلك محاولات شركة الأسواق التي استولت على السوق بناء على مرسوم".[٧٢]

ولعل هذه القصص توضح مدى الاعتماد على الواقعية الاشتراكية، خاصة أن المرحلة التي كتبت فيها هذه القصص وهي الخمسينات والستينات كانت تشهد مجد الواقعية الاشتراكية في الكثير من البلاد العربية، فلقد استقر هذا الوضع منذ مارس سنة ١٩٥٤، أي بعد عشرين شهراً من قيام الثورة، عندما تحدد نظام الحكم بالقضاء على الديمقراطية والتعددية، وأصبح تجاوز الحدود التي وضعها النظام لكل فريق أمراً في غاية الخطورة، ومع أن اليساريين بدوا مسيطرين على معظم أجهزة الإعلام، فقد كان بجانبهم في كل موقع من يراقبهم ويلزمونهم جادة النظام، وعندما أصبح النظام اشتراكياً تطوع عدد من أساتذة القانون والاقتصاد لرسم معالم اشتراكية عربية، بينما كان الماركسيون يتحدثون عن اشتراكية علمية.... ولم يقتصر تأثير هذا المناخ السياسي على مصر، فقد كان لما يجري في مصر انعكاساته على سائر العالم العربي مشرقه ومغربه رغم اختلاف النظم السياسية."[٧٣]

وقد انعكست هذه النظم على سائر الحياة الأدبية بما فيها القصة القصيرة،

---

[٧٢] يوسف إدريس: جمهورية فرحات ص٣٣

[٧٣] د. شكري عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين ص٣٢-٣٣

كما رأينا في قصص يوسف إدريس، وكذلك الأمر في كل القصص التي أشرنا إليها آنفا.

سعيد حورانية:

يعد سعيد حورانية[٧٤] أحد كتاب القصة القصيرة في سوريا، وممن تتسم قصصهم بسمات الواقعية الاشتراكية، وكتب ثلاث مجموعات قصصية هي: "شتاء قاس آخر" سنة ١٩٦١، و"في الناس المسرة" سنة ١٩٥٣، "سنتان وتحترق الغابة" سنة ١٩٦٤.

وقد تبلور فكر سعيد حورانية عندما انضم إلى رابطة الكتاب السوريين في مطلع الخمسينات، وقد أصدرت هذه الرابطة بيانا[٧٥] تحض فيه على اتباع النهج الواقعي الاشتراكي في الكتابة، ويصف هؤلاء أنفسهم بأنهم تقدميون، ويؤكد سعيد حورانية نفسه انتماءه إلى الواقعية الاشتراكية فيقول: "ولكننا خلال سنوات استطعنا في إنتاجنا أن نبتعد عن التنظير (الجدانوفي) ما عدا بعض الاستثناءات، وأن نفهم الواقعية الاشتراكية، أسلوب عمل وتفكير، وليست نظرية محدودة، إنها النظرة إلى الواقع من خلال المفهوم الجدلي المرتبط بحركة

---

[٧٤] ولد سعيد حورانية في حي من أحياء دمشق سنة ١٩٢٩، وتخرج في مدارسها المختلفة، ونال إجازة الآداب من الجامعة السورية في فرع اللغة العربية واشترك في مسابقات القصة القصيرة منذ حداثة سنه، وهو عضو مؤسس في رابطة الكتاب السوريين وعضو في رابطة الكتاب العرب واطلع على إنتاج بعض الكتاب العالميين وله ثلاث مجموعات قصصية.

[٧٥] انظر نص البيان في كتاب "صفحات مجهولة في تاريخ القصة السورية" لعادل أبي شنب ص١٥٨، وكتاب درب إلى القمة وهو أول مجموعة قصصية أصدرتها الرابطة سنة ١٩٥٢ وانظر: د.محمود إبراهيم الأطرش، اتجاهات القصة في سوريا. دار السؤال سنة ١٩٨٢ ص٣٥٢-٣٥٧.

التاريخ".[٧٦]

ومن هذا المفهوم الأيديولوجي انطلق سعيد حورانية يكتب قصصا قصيرة تعبر عن الواقعية الاشتراكية ويصور فيها الصراع الطبقي على المستويين السياسي والاجتماعي.

وتمثل الصراع الاجتماعي في قصصه "وأنقذنا هيبة الحكومة"، و"الصندوق النحاسي"، "عريضة استرحام" من مجموعتي "شتاء قاسٍ آخر"، و"الولد الثالث". ففي قصة "عريضة استرحام" يصور الكاتب الصراع الطبقي بين أسرة جادلة الفرحان والإقطاعي فايز الديراني، وتجسد حالة أسرة جاد الله التي تعيش حياة بائسة نتيجة ظلم الإقطاعيين لهم فمثلاً في شخصية فايز الديراني يقول الراوي: "وفي زمن الترك الأسود جاء من دير الزور قبل حرب السفر برلك أبو فايز الديراني، المعروف بمحمد الديراني واشترى قطعة أرظ[٧٧] على الفرات في الناحية الشرقية تبلغ مائتي دونم فقط من أسرة جاد الله الفرحان التي بقيت في الأرظ إياها تشتغل بالأجرة، وحاول محمد الديراني أن يشتري قطعاً أخرى من أهالي قريتنا ولكن بدون فائدة، فاقتطع بواسطة المتصرف التركي مدحت محمود أبو الكرباج ما ينوف على ثلاثة آلاف دونم من أحسن الأرظ الشرقية من مساكب القمح مع بساتين من الأرظ الغربية، وشرد أهالي الأراظي نحو الصحراء العراقية بعد أن قتل منهم خمسة وجرحهم في طريق القرية بواسطة الجنود الترك

---

[٧٦] سعيد حورانية: مرحلة الخمسينات والبحث عن زهرة في دغل الشوك. ملحق الثورة الثقافي العدد ١٧ في ١٩٧٦،٧،١

[٧٧] يلتزم الكاتب هنا بلهجة مناطق الجزيرة والفرات، حيث ينطق الأهالي حرف الضاد ظاء. وهذا الاستخدام مقصود من الكاتب لضرورة فنية يقتضيها السياق.

السكارى أمام أعين الفلاحين". [٧٨]

وهنا تصوير لحياة طبقة الإقطاعيين وكيفية جمعهم للثروات والأراضي من دماء الفلاحين البسطاء كما تصور الصراع بين الفلاحين والإقطاعي محمد الديراني، لكن الإقطاعي يستطيع قهر أهالي القرية والاستيلاء على أرضهم بمساندة السلطة المستبدة. ولذلك عندما يتقدم أهالي أم الربيع بعريضة استرحام للجهات المسئولة يطلبون عودة أراضيهم التي اغتصبها الإقطاعي نجد أن القوى السلطوية تضعهم في السجون، يقول الراوي: "انتم تعلمون حضراتكم أساس الخلاف بين أهالي قرية أم الربيع وفايز الديراني، فنحن قد ولدنا في القرية المذكورة وكذلك آباؤنا وآباء آبائنا بل إن محمد العبد الله يملك ورقة قديمة في بيته تمثل شجرة عائلته على حد قوله: إلى أبينا آدم عليه السلام. وكل هؤلاء الأجداد كانوا فلاحين في قرية أم الربيع... وعند مجيء فايز الديراني إلى أم الربيع طالبناه بفسخ الاتفاق، ولكنه يا للعجب طرب الطمع في رأسه، وسبنا وشتمنا وقال ليس لأحد منا الحق في الأرض بتاتا... وفي اليوم التالي وفي عهد الاستقلال جاءنا عشرة من الدرك فضربونا وأهانونا أمام حريمنا وشتمونا بألفاظ فاحشة مخجلة، وشدوا الشيخ عثمان من شيبته نحو الأرض، وأشعلوا بلحيته النار حتى اضطر لإلقاء نفسه في الساقية لإطفائها وأخذوا خمسة وعشرين رجلاً منا إلى السجن مع أربع نساء". [٧٩]

وهكذا نجد هذه القصة تصور الصراع بين طبقة الفلاحين البسطاء

---

[٧٨] سعيد حورانية: مجموعة شتاء قاس آخر ص١٧٣ دار الفارابي. بيروت ص(٢) سنة ١٩٧٩

[٧٩] نفسه ص١٧١

والطبقة البرجوازية ممثلة في الإقطاعيين والقوى السلطوية. وهذه مبادئ تلتزم بها الواقعية الاشتراكية، وكان الكاتب حريصا على إبرازها. وتجسيد قصة "أنقذوا هيبة الحكومة" هذا الصراع الطبقي أيضا بين البسطاء والسلطة التي تريد اغتصاب الأرض. لكن الطبقة الشعبية ممثلة في الرجل البدوي صالح السليمان يتحدى ظلم الحكومة وإرهابها، فيطلق على الجنود الرصاص عندما يطاردونه وفي هذا نوع من صور الرفض والاحتجاج على الظلم الاجتماعي. حيث يرفض البدوي ترك أرضه التي يعمل بها لصالح الإقطاعي "دعبيس"، برغم صدور حكم المحكمة بإخلائه لها لكنه يرفض هذا الحكم لأنه يعلم أن هذا الحكم غير عادل. ولذلك يظل في الأرض يتحدى جبروت الحكومة وجنودها، فيقول رئيس الخفر وهو وكيل الإقطاعي "دعبيس": السنة الماضية أخذت أضربه حتى كاد يموت... جاءنا أمر من محكمة الحسكة بتخلية الأرض التي يزرعها لصالح "دعبيس" ولكن المنكود رفض وقال الحكومة مع النهايين".[٨٠]

ويستمر الكاتب حتى نهاية القصة يعري مفاسد الحكومة والإقطاع والقضاء والسلطة التنفيذية وتآمرها على طبقته. ولكن أهل القرية برغم تعذيبهم يرفضون الإفصاح عن مكان صالح السليمان. ويعرض نماذج عديدة لدعبيس ووكيله "أبو هاشم" يكشف فيها مفاسد كبار الملاك وظلمهم وسطوهم على ممتلكات الأبرياء. ويعرض الكاتب ذلك بطريقة يسخر فيها من هذه الطبقة.
وهكذا في قصصه "الصندوق النحاسي"، "الولد الثالث"، "سنتان وتحترق الغابة"، "قيامة العازار"، "حفرة في الجبين"[٨١] يجسد الكاتب صور الصراع الطبقي

---

[٨٠] نفسه ص٣٦

[٨١] للمزيد حول هذه القصص انظر د.محمود إبراهيم الأطرش، مرجع سابق ص١٦٤-٢٠١

الاجتماعي ويحاول الراوي أن ينتصر للطبقة الشعبية، لكن الطبقة البرجوازية بجبروتها تقف حائلاً أمام البسطاء.

وتبدو أيضا صور الصراع السياسي في قصته "المهجع الرابع"، "حمد دياب"، "من يوميات ثائر"، "محطة السبع وأربعين"، والصراع في هذه القصص يكون بين أبناء القوى الشعبية الثوريين وبين القوى السلطوية، نتيجة اتهامهم في قضايا سياسية مفتعلة من قبل السلطة.

ففي قصة "المهجع الرابع" يصور الأحداث التي وقعت في سجن المزة بين المساجين والسجان، وصور التعذيب المريرة التي يعانون منها في السجن، فيسخر منصور من حارس السجن يقول: "فأجبتهم وأنا أروي سخريتهم بحدة. حكم زفت، بدنا ديمقراطية، بدنا برلمان، بدنا حرية، بدنا أخوة".[82]

وهنا يتضح مدى تمرد منصور على الواقع المعيش وتطلعه لواقع جديد تصبح فيه الطبقة الشعبية أكثر فاعلية في تشكيل الحاضر والمستقبل. وما فعله منصور في هذه القصة نجده عند "حمد دياب" فقد تمرد "حمد دياب" في القصة التي تحمل نفس الاسم على القوى السلطوية، التي قامت بتعذيبهم في السجون يقول حمد دياب: "هناك ثيران قوية جداً يسمونها البلوكر، تجر الأخشاب، استغنوا عنها ووضعونا مكانها بالفدان، كنا نقص الأشجار ونحملها على أكتافنا عشرين وثلاثين كيلومتراً إلى النهر، وذات مرة، ونحن ننزل هضبة وقعنا. كنا اثني عشر شخصا نحمل شجرة كبيرة، وجرتنا نحو الوادي. وقتل منا أربعة وسحقت

---

[82] سعيد حورانية: سنتان وتحترق الغابة ص٤٧

رجلي". [٨٣]

ويصرح حمد دياب بانضمامه مع الثوار بغية مقاومة القوى الاستبدادية وتشكيل واقع جديد، لأن تمرد القوى الشعبية هو السبيل الوحيد لشخصيات سعيد حورانية لتخلصهم من الظلم والقهر. وهكذا في قصصه الأخرى "من يوميات ثائر"، "محطة السبع وأربعين" نجد الصراع السياسي الطبقي بغية تشكيل ميلاد جديد للواقع ويرجع إلى أن الكاتب من أنصار الرسالة الاجتماعية للفن والأدب ومن المخلصين للواقعية الاشتراكية.

(٥)

الواقعية الشمولية:

ويعنى بها الواقعية التي لا يلتزم فيها الكاتب بنمط معين من أنماط الواقعية، لكنه يستخدم معظم أنماط الواقعية المختلفة في قصصه، أي أنه لا يعتمد كلياً على نمط واحد من الواقعية، بل يعتمد على معظم الأنماط، ومن ثم تصبح السمات التي يعتمد عليها في قصصه، مزيجا من أنواع الواقعية أو بعضها، ومن ثم تتحقق شمولية السمات الواقعية في القصة، على أنه ليس من الضروري أن تشمل القصة كل سمات أنواع الواقعية، بل من الممكن أن تشمل بعضها.

وقد تمثلت هذه الواقعية في معظم أعمال كتاب القصة القصيرة العربي ، ففي مصر نجد يحيى حقي في مجموعاته القصصية : دماء وطين سنة ١٩٤٥ ، وأم العواجز ، وعنتر وجوليت سنة

---

[٨٣] سعيد حورانية: مجموعة شتاء قاس آخر ص٧٠

١٩٦٠[٨٤]، ونجيب محفوظ في مجموعاته: همس الجنون سنة ١٩٣٨، دنيا الله سنة ١٩٦٣، وتحت المظلة، وغيرها.

ومحمود بدوي في: رحل سنة ١٩٣٥، فندق الدانوب سنة ١٩٤١، الذئاب الجائعة سنة ١٩٤٤، العربة الأخيرة سنة ١٩٤٨، حدث ذات ليلة سنة ١٩٥٣، عذراء الليل سنة ١٩٥٦، الأعرج في الميناء سنة ١٩٥٨، الزلة الأولى سنة ١٩٥٩، غرفة على السطح سنة ١٩٦٠، زوجة الصياد سنة ١٩٦١، ليلة في الطريق سنة ١٩٦٢، حارس البستان سنة ١٩٦٣، عذراء ووحش سنة ١٩٦٣، الجمال الحزين سنة ١٩٦٣. وسعد حامد في: أرواح حائرة سنة ١٩٤٥، أجساد للبيع سنة ١٩٤٧، آمال ضائعة سنة ١٩٥٣، تيار الحياة سنة ١٩٥٥، امرأة وحيدة سنة ١٩٥٧، وجهان للخطيئة سنة ١٩٦٠، رمال الشاطئ سنة ١٩٦١، الشاطئ الآخر سنة ١٩٦٢، أقصر طريق سنة ١٩٦٣. وعبد الرحمن فهمي في سوزي والذكريات سنة ١٩٦٠، الملك لله سنة ١٩٦٢، العود والزمان سنة

---

[٨٤] ولد يحيى حقي في حارة الميضة بالسيدة زينب في يناير سنة ١٩٠٥، وتلقى دروسه الأولى في كتاب السيدة زينب، ثم مدرسة والدة عباس باشا، وحصل على الابتدائية سنة ١٩١٧، وليسانس الحقوق من جامعة فؤاد الأول سنة ١٩٢٥، وفي سنة ١٩٢٧، عين في صعيد مصر معاونا للإدارية بمنفلوط، وفي سنة ١٩٢٩ نقل أمينا للمحفوظات في قنصلية مصر بجدة. ثم إلى قنصلية مصر في استانبول من ١٩٣٠-١٩٣٤، ثم قنصلية مصر في روما سنة ١٩٣٤-١٩٣٩، وفيها تعمقت صلته بالحضارة الغربية وتفتح وجدانه على الفنون المختلفة، ومنها الموسيقى والتصوير والباليه والسينما، وعمل سنة ١٩٤٩ "سكرتيراً أول" للسفارة المصرية في باريس، ثم مستشاراً لسفارة مصر في أنقرة سنة ١٩٥١، ١٩٥٢ ، ثم وزيراً مفوضاً لمصر في ليبيا سنة ١٩٥٣، وخلال المرحلة الأخيرة عمل مديراً عاما لمصلحة الفنون الجميلة من سنة ١٩٥٥، سنة ١٩٥٨، ثم مستشاراً فنياً لدار الكتب المصرية سنة ١٩٥٩، ورأس تحرير مجلة المجلة من سنة ١٩٦٢ إلى ١٩٧٠، ثم اقتصر نشاطه على كتابة المقالات وحصل على جائزة الدولة التقديرية في الآداب سنة ١٩٦٩، وشهادة الدكتوراه الفخرية من جامعة المنيا سنة ١٩٨٣، وجائزة الملك فيصل في الأدب العربي سنة ١٩٩٠، وكتب خمسة مجموعات قصصية ورواية واحدة، وإحدى وعشرين دراسة نقدية وترجم مسرحيتين وثلاث روايات وكتابا في الأدب الوصفي، وكتب كتابا في اليوميات بعنوان "عليها على الله" سنة ١٩٥٦، ومات سنة في ديسمبر ١٩٩٢.

١٩٦٩. ومحمد كمال محمد في أيام من العمر سنة ١٩٥٤، الحياة امرأة سنة ١٩٥٦، الأيام الضائعة سنة ١٩٥٨. ومحمود تيمور في عم متولي سنة ١٩٢٥، الشيخ سيد العبيط سنة ١٩٢٦، الحاج شلبي سنة ١٩٣٠، أبو علي عامل ارتست سنة ١٩٣٤، الشيخ جمعة سنة ١٩٣٥، الشيخ عفا الله سنة ١٩٣٦، الوثبة الأولى سنة ١٩٣٧، قلب غانية سنة ١٩٣٢، فرعون الصغير سنة ١٩٣٩، مكتوب على الجبين سنة ١٩٤١، شفاه غليظة سنة ١٩٤٦، إحسان الله سنة ١٩٤٩، كل عم وأنتم بخير سنة ١٩٥٠، أبو الشوارب سنة ١٩٥٣، زامر الحي سنة ١٩٥٣، أبو علي الفنان سنة ١٩٥٤، ثائرون سنة ١٩٥٧، دنيا جديدة سنة ١٩٥٧، تمر حنة عجب سنة ١٩٥٨، نبوت الخفير سنة ١٩٥٨، شباب وغانيات سنة ١٩٥٨، أنا القاتل سنة ١٩٦٢، انتصار الحياة سنة ١٩٦٣. ويوسف الشاروني في العشاق الخمسة سنة ١٩٥٤، رسالة إلى امرأة سنة ١٩٦٠، الزحام سنة ١٩٦٩، وغيرهم.

وفي سوريا نجد عبد السلام العجيلي في قصصه "بنت الساحرة" سنة ١٩٤٥، الحب والنفس، الخيل والنساء، قناديل اشبيلية، ساعة الملازم، الخائن، فارس مدينة القنطرة، حكاية مجانين، الحب الحزين، رصيف العذراء السوداء. ووداد سكاكيني في بين النخيل والنيل سنة ١٩٤٦، مرايا الناس سنة ١٩٤٥، واسكندر لوقا في حب في كنيسة سنة ١٩٥٢، ليلة قمراء سنة ١٩٥٣، العامل المجهول سنة ١٩٥٤، ألفة الإدلبي في مجموعتها "قصص شامية" سنة ١٩٥٤. وسلمى الحفار الكزبري في يوميات هالة سنة ١٩٥٠، الحرمان سنة ١٩٥٢، وكوليت خوري في أيام معه سنة ١٩٥٩، ليلة واحدة سنة ١٩٦٠، أنا والمدى سنة ١٩٦٤.

كما نجد أعمالاً عديدة واقعية عند بعض الكتاب اللبنانيين والفلسطينيين، والأردنيين والعراقيين نذكر منهم على سبيل التمثيل غسان كنفاني، وعبد الرحمن مجيد الربيعي، وعبد الحق فاضل، وفؤاد التكرلي، غانم الدباغ، مهدي عيسى الصقر، غائب طعمة فرمان، واملي نصر الله وغيرهم.

وفي الخليج العربي نجد قصص بعض كتاب البحرين مثل محمد عبد الملك في موت صاحب عربة سنة ١٩٧٢، نحن نحب الشمس سنة ١٩٧٥، وعبد الله علي خليفة في لحن الشتاء سنة ١٩٧٥، وعائشة عبد الله غلوم في الطريق الآخر سنة ١٩٧٦، وعبد القادر عقيل في استغاثات في العالم الوحشي سنة ١٩٧٩. وفي الكويت إسماعيل فهد إسماعيل في البقعة الداكنة، وحسن يعقوب في هدامة سنة ١٩٧٣. "وفي قطر، نورة آل سعد في وهكذا سقط الصنم سنة ١٩٨٠، وأم اكثم في "عندما يموت الوهم، وكلثم جبر في ميلاد جديد سنة ١٩٨١، ومريم محمد عبد الله في بداية الطريق، ناصر صالح الفضالة في صفاء الروح، أمينة إسماعيل الأنصاري في خواطر فتاة صغيرة، ووداد عبد اللطيف في ليلى" وزهرة يوسف المالكي في ورحلت في هدوء."[٨٥]

وفي الإمارات العربية نجد بعض قصص عبد الحميد أحمد، وسلمى مطر، وإبراهيم مبارك، وسعيد سالم الحنكي، ومحمد المر، محمد حسن الحربي، مريم جمعة مريع.

---

[٨٥] للمزيد حول القصة القصيرة الواقعية في قطر انظر: د.محمد عبد الرحيم كافود "القصة القصيرة في قطر" فصل الاتجاه الواقعي "ص ١٥٧- ١٩٨، وانظر أيضاً، بانوراما القصة القصيرة في قطر النشأة والتطور، مجلة شؤون أدبية، الإمارات العربية، عدد ٢٩، ٣٠ صيف،خريف ١٩٩٤.

وهكذا نجد أن القصة القصيرة الواقعية التي تعتمد على السمات الشمولية للواقعية تشكل اتجاهاً بارزاً في مسيرة القصة القصيرة العربية، ولعلنا لا نبالغ لو قلنا إن هذا الاتجاه يعد أبرز الاتجاهات الفنية والموضوعية في القصة القصيرة. ونقف على سبيل التمثيل وليس الحصر عند بعض الأعمال لتوضيح سمات الواقعية الشمولية التي لا تعنى بنمط واحد من الواقعية بل بأكثر من نمط.

يعد محمود تيمور من أوائل كتاب القصة القصيرة العربية الذين اعتمدت قصصهم على الواقعية الشمولية، فقد عني بتصوير حياة البسطاء من الناس مثل "حارس الجرن" في قصة الشيخ جمعة، وما يتسم به الحارس من براءة وفطرة إنسانية نقية، وفي القصة يطرح بعدين هما: الواقعية الاجتماعية في تصويره لحياة الطبقات الاجتماعية المتباينة والمتناقضة كالطبقتين الكادحة والبرجوازية، والواقعية الفكرية في طرحه لأفكار الشخصية، فالحارس تستعلي فلسفته الساذجة على مشكلات الحياة، ويترفع عقله على نقائض المدنية الحديثة على التعقيد والزيف.
وهذه الرؤية نجدها أيضاً في قصة "الشيخ سيد العبيط" حيث ينتمي لطبقة بسطاء الفلاحين، ويتحمل مسؤولية أسرته الفقيرة بعد موت أبيه، لكنه يصاب بمرض ويفقد ذاكرته، ويضفي عليه أهل طبقته ملامح أسطورية وينعتونه بالولاية والكرامة الخارقة للعادة، وعندما يشتد عليه المرض ويميل إلى العدوانية في تصرفاته ينعتونه بالمجنون وأنه أصبح خادماً لإبليس، ويرجمونه حتى الموت، فالكاتب يطرح رؤية فكرية وواقعية في آن واحد، فضلاً عن الرؤية التسجيلية التي يسجل فيها الأحداث دون أن تدخل منه.

وتقترب قصة "المهدي المنتظر" من قصة "الشيخ سيد العبيط" في الرؤية حيث الرجل الفقير الذي يعيش أحلام الماضي ويوقن بعودة راية الشيخ المهدي

من أجل النصر والخلاص، ويعيش وهمه حتى يصاب في الجنون، وهكذا في قصة "سيدنا"، "الشيخ نعيم" يصور الكاتب الواقع تصويراً حقيقيا، ويضفي على شخصياته رؤية فكرية معينة، ولا يقتصر على تصوير طبقة بعينها لكنه يصور كل طبقات المجتمع، وعندما يصور الشخصيات الانتهازية نجده يصفها بالانتهازية والطفيلية، بل نجده أيضا يجمع السمات الواقعية الاجتماعية، والتحليلية والفكرية والنقدية في آن واحد كما في قصصه "المحكوم عليه بالإعدام"، "الرجل المريض"، "حسن أغا"، وما يميز محمود تيمور استخدامه الواقعية الشمولية بحذق ومهارة فنية وميل إلى التحليل الدقيق لجزئيات الحياة، وتصوير المحليات بذكاء وصدق فني، ولأجل ذلك تعتمد قصصه على أكثر من اتجاه واقعي.

ونجد هذه الواقعية الشمولية أيضا في قصص يحيى حقي، فهو يعنى بتصوير الواقع الاجتماعي لشخصياته، ويذكر انطباعاته حولها، ويرصدها رصداً دقيقاً، ففي قصة "محمد بك يزور عزبته" يقدم لنا نموذجاً للطبقة البرجوازية الفاسدة في أمور الحياة، فمحمد بك شاب أرستقراطي، مات والده وورث عنه أموالاً كثيرة وخمسمائة فدان من الأرض الزراعية، ويفشل في التعليم كما يفشل في إدارة مزروعاته، ويعتمد على الخولي وهو من الطبقة المتوسطة فيدير له شؤون أرضه الزراعية، بل إن الجهل وصل بمحمد بك إلى أنه لم يعرف الفرق بين مزروعات القطن والملوخية، ويعتمد يحيى حقي على سرد تفصيلات الشخصية، فيقول مثلاً في وصف محمد بك هذا شاب بدين ذو وجه أبيض اللون إذا أطلت النظر إليه لاحظت أن جميع أعضائه من عينين وما يتبعهما من حاجبين وأنف وفم وذقن لا تشغل إلا مساحة صغيرة في وسط كتلة من اللحم."

والكاتب عندما يسرد واقع الشخصية فهو يعتمد على الواقعية الاجتماعية من حيث التباين الطبقي بين الخولي ومحمد بك، وعندما يتدخل في السياق ليطرح رؤية فكرية حول الشخصية فهو يقدم واقعية فكرية يبغي من خلالها طرح أفكاره تجاه الطبقات الاجتماعية وسلوكها ونمط حياتها ومدى فعاليتها في الواقع الحياتي. كما أنه يعتمد على الرصد والتسجيل والتحليل لبعض الشخصيات، وعلى انطباعاته على الشخصية، فضلاً عن عنايته بالواقعية الفنية للعمل، فواقعيته أقرب للرؤية الشمولية منها لأي واقعية أخرى.

وتشكل قصص محمود البدوي العديدة ملمحاً من ملامح الواقعية الشمولية، فقد كتب أكثر من عشرين مجموعة قصصية تعتمد على السمات الواقعية. الأمر الذي يجعلنا نقول إن محمد البدوي عاشق للقصة القصيرة الواقعية، فقد ظل مخلصاً لها طيلة حياته، كما أن قصصه اعتمدت على تصوير الواقع الاجتماعي بكل صوره المتباينة والمتناقضة، وكشف عن مساوئه واهتزاء معاييره واستخدم رؤيته الفكرية ووجهة نظره وانطباعاته الذاتية في تجسيد هذا الواقع. الأمر الذي جعل السمات الواقعية متباينة وعديدة واختار البدوي البيئة الريفية الصعيدية مسرحاً لأحداثه، لأنه عايش هذه البيئة وعرف وقائعها وآمالها وآلامها، وقسوة الحياة فيها وعاداتها وتقاليدها، والتراكيب الاجتماعية المختلة والتناقض الطبقي بين أفراده، وبرغم أن البدوي انتقل للقاهرة إلا أنه ظل مخلصاً للريف المصري الصعيدي، في التعبير عنه ففي قصة الذئاب الجائعة يصور بعض الأفراد الذين اشتد بهم الجوع وقسوة العيش ولا يجدون ما يقومون به حياتهم فيلجأون إلى السطو على الطبقة البرجوازية. ويصف الكاتب المآسي والأخطار التي يتعرضون لها يقول: "لقد مرت بنا تلك المحنة القاسية، كما لم تمر على مخلوق

بشري وكنا نتعذب ونقاسي من البرد والجوع والشقاء، ونحن من الأعباء ما تنوء بحمله الجبال. كنا نعمل ونحن صغار في الحقول فلا نحصل في آخر النهار حتى على ما يمسك الحوباء، كنا نرتعش من البرد في ليالي الشتاء ونتألم من الجوع... وكان كل شيء يعمل على عذابنا وشقائنا. فلم يكن بد من هذه الطريقة، و لم نكن نشعر في أول الأمر بعد كل حادثة سطو بشعور الرجل الراضي عن فعله، بل كنا في ساعات كثيرة نشعر بالندم وعذاب القلق إذا ما أسفرت الليلة عن محنة وبانت عن قتيل..، ثم مضت الأيام وجرفنا التيار إلى نهاية المنحدر، فغلظت قلوبنا وماتت ضمائرنا، وغدونا أشد ضراوة من الوحوش."[٨٦]

ومن هنا يتضح الوصف الدقيق للحياة الاجتماعية التي يعيشها أهل الريف ومحاولة الثوريين منهم التمرد على هذا الواقع، فالقصة تعتمد على سمات الواقعية الشمولية، فبها من سمات الواقعية الاشتراكية حيث يتمرد الرفاق على طبقتهم ويتصارعون مع الطبقة البرجوازية بغية تشكيل واقع أفضل لهم. وبها من الواقعية النقدية حيث يكشف الراوي عن اختلال معايير الواقع الحياتي، وبها من الواقعية التحليلية حيث الوصف الدقيق للحالات الشعورية للشخصية، وفي الوقت نفسه يطرح رؤية فكرية حول ماهية الصراع، ويقدم انطباعاته حول الأحداث، ونجد ذلك أيضاً في قصصه "الشيخ عمران" سنة ١٩٤٦، والذئب سنة ١٩٥٧، وحارس القرية من مجموعة العربة الأخيرة سنة ١٩٦١، والبدوي من أوائل العمال الذين عبروا عن حياة "عمال التراحيل" وهم العمال الأجراء الذين ينتقلون من بلد لآخر بغية الحصول على أجر يقتاتون منه. وكان الأغنياء أصحاب الأرض يقسون عليهم أشد ما تكون القسوة يقول: "كنا خمسة عشر رجلاً من قرى مختلفة جمعتنا

---

[٨٦] محمود البدوي: مجموعة الذئاب الجائعة ص١٦ .

عمل واحد في قلب الصعيد، كنا من العمال الأجراء الذين يسعون في الأرض طلباً للرزق أينما وجدوا للعمل سبيلاً، كان الواحد منا لا يحصل على أكثر من ثلاثة قروش يومياً نظراً لعمل اثني عشرة ساعة في الحقل، وكنا نعمل بين الشادوف وسقي الأرض وعزقها من فجر اليوم إلى مغرب الشمس، وطعامنا لا يعدو الخبز الأسود والبصل."[٨٧]

ويستمر الكاتب حتى نهاية القصة يجسد حياة البؤساء من الناس، وحياة الترف المادي التي يعيشها كبار الملاك الزراعيين، كما ينقد الواقع الاجتماعي من خلال سخريته من الأنظمة الاجتماعية الروتينية كتطبيق اللوائح بشتى جزئياتها، وعقد اللجان العديدة من أجل أمور سطحية وتافهة، وسوء معاملة الناس في المؤسسات العامة، كما ينقد العادات والتقاليد السيئة في الريف كحوادث القتل والسطو والسرقة ويرجعها إلى اختلال التراكيب الاجتماعية، وينقد الواقع السياسي في قصة "زوجة الصياد" سنة ١٩٦١، فقد استولى العمد والمشايخ على ثروات الفلاحين وزوجاتهم عن طريق تهديدهم المستمر لهم بأنهم يسلمونهم للسلطة للاشتراك في الحرب إذ لم ينفذوا أوامرهم. فقد هدد العمدة زوجة الصياد وألقى بزوجها في السجن حتى تذعن لأوامره وهنا تصوير للصراع الطبقي من ناحية والنقد الاجتماعي من ناحية ثانية وتحليل الحالات الشعورية للشخصية من ناحية ثالثة، وذكره انطباعاته حول الأحداث والمواقف من ناحية رابعة، وهكذا تشمل قصصه العديد من السمات الواقعية الشمولية.

---

[٨٧] نفسه صفحة ٣٦ .

وتعتمد قصص عبد السلام العجيلي[٨٨] أيضاً على الواقعية الشمولية التي تتضح فيها سمات الواقعية الفنية، والاجتماعية، والنقدية، والتحليلية للتعبير عن قضايا الواقع المعيش، وقد أصدر أولى مجموعاته القصصية بنت الساحرة سنة ١٩٤٥، وبرغم أن عبد السلام العجيلي يعد من جيل الرواد للقصة القصيرة السورية إلا أن قصصه اقترنت بقضايا الواقع وعبرت عنه تعبيراً صادقاً، وإذا كان البدوي مخلصاً لبيئته الصعيدية فإن العجيلي شديد الإخلاص لبيئته البدوية فقد "عاش في طفولته وشبابه في وسط منطقة بدوية واسعة، جل سكانها يرجعون نسبهم إلى أسر عربية، نزحت إلى الرقة من مناطق مختلفة من دير الزور، ومن مناطق الموصل في العراق وكان هؤلاء السكان تسيطر على حياتهم عادات البادية، وتقاليد القبيلة مثل الثأر والدية الاحتكام للعوارف في فض النزاع والمشاكل."[٨٩]

وقد عبر العجيلي عن هذه البيئة في قصصه، ومنها قصة "ا لخيل والنساء" ونشر أول قصة بدوية بعنوان "نومان" في مجلة الرسالة المصرية، ولم يجهر بها لأحد، وكانت هي مصدر ثقته في نفسه كما يصرح بذلك الكاتب[٩٠] وتدور

---

[٨٨] ولد عبد السلام العجيلي سنة ١٩١٨ في الرقة وهي مدينة صغيرة تقع على نهر الفرات في شمال سوريا، تلقى تعليمه الابتدائي بالرقة ودرس المرحلتين الإعدادية والثانوية في حلب وتخرج طبيباً من جامعة دمشق سنة ١٩٤٥، زار الأمريكتين وأوربا الغربية واليابان، وانتخب عضواً في المجلس النيابي سنة ١٩٤٧، وعين وزيراً للثقافة ثم الخارجية والإعلام سنة ١٩٦٢، ويعتبر من الكتاب الذين تكفيهم اللقطة الدقيقة وأهم مؤلفاته في القصة هي بنت الساحرة، ساعة الملازم، قناديل اشبيلية، الحب والنفس، الخائن، الخيل والنساء، فارس مدينة القنطرة قلوب على الأسلاك، أزاهير تشرين المدماة، المغمورون، انظر أشياء شخصية، لعبد السلام العجيلي نفسه بيروت سنة ١٩٦٨، وانظر د. محمود إبراهيم الأطرش، سابق ص ٩٧ .

[٨٩] انظر: د.محمود ابراهيم الأطرش. مرجع سابق ص٩٧.

[٩٠] انظر: عبد السلام العجيلي: أشياء شخصية ص ١٢.

معظم قصصه حول الجهاد والمقاومة ومشاكل البيئة المحلية، وأهم قصصه التي عبرت عن المعارك القومية هي؛ أينما كان، كفن حمود من مجموعة الحب والنفس، بنادق في لواء الجليل، يريد معاد من مجموعة قناديل اشبيلية.

ففي قصة "كفن حمود" يصور جيل الشباب الذي يثأر لأرضه ويحاول التخلص من طبقة الاستبداد الاستعماري، ويحث على الجهاد والقتال حتى يتشكل واقع جديد يقول: "من الذي سيحمل كفن حمود، جيل آثم يريد أن يشتري خطيئته ويكفر عاره، وجيل يريد أن يلقي بنفسه في النار ولا يدري أنها تحرق، وجيل يتهيأ ليكون كفناً للهم الذي أعد له. وأجيال لا تزال في باطن الغيب."[٩١]

فالكاتب لا يلتزم واقعية بعينها لكنه يحرص على الثورة ضد الظلم، وفي قصة "تنبؤات الشيخ سلمان" من مجموعة الحب والنفس يحرض على الثورة والالتزام بقضايا الوطن، فيقول على لسان الشيخ سلمان: "موت جماعة واحدة لن يطهر الأرض يا ابني، بعدكم سيأتي أناس هم دونكم، أناس لم يخوضوا الحرب فلم يفشلوا فيها. إنهم دونكم في العمل ولكنهم مثلكم في حب القوة والسلطان وقوتكم بالغرور هؤلاء سيموتون أيضاً، ومن لم يمت بجسده فبروحه... حينذاك فقط بعد أن يموت الناس، ويحترق التراب، ويحكم الفاشل ثم العاجز، ثم الخائن ثم الفاجر تهتز جنبات الأرض، تحبل الأمة بالألم، لتلد المنقذ المطهر، هل فهمت ما أقول."[٩٢]

---

[٩١] عبد السلام العجيلي: قناديل اشبيلية ص ٧٣.

[٩٢] عبد السلام العجيلي: مجموعة الحب والنفس.

وإذا كانت هناك قصص خيالية للكاتب مثل قصة "الرؤيا والشباك" من مجموعة "قناديل اشبيلية" فهذه القصص لا نعنى بها في هذا الموضع، لكننا نعنى بالقصص شديدة الارتباط بالواقع وقضاياه مثل قصة "بنادق في لواء الجليل" فهذه القصص الواقعية عند العجيلي لا تلتزم بواقعية معينة لكنها تعنى بنوعين من الواقعية هما: الواقعية الاجتماعية، والفنية.

ولكن قصص العجيلي لا تخلو من مزالق البدايات الأولى للقصة القصيرة مثل اعتماده على الأحداث والحلول المجهولة، وعنصر التشويق الموبساني، وحرصه في كثير من القصص على تشويق القارئ يقلل من مصداقية الأحداث وواقعيتها.

وهكذا نجد في قصص الكتاب الآخرين الذين أشرنا إليهم اعتمادهم على الواقعية الشمولية في تصويرهم وتجسيدهم لقضايا الواقع الحياتي.

المحور الرابع

الملامح الفنية المستخدمة فيما بعد الواقعية

" القصة القصيرة الرمزية "



الملامح الفنية المستخدمة فيما بعد الواقعية
" القصة القصيرة الرمزية "

مفتتح :

منذ أواخر الستينيات بدأت القصة القصيرة تتمرد على الشكل الواقعي في مصر وبلاد الشام ويرجع هذا إلى النكسة سنة ١٩٦٧ ، التي أصابت الشباب العربي ولا سيما الأدباء وكتاب القصة القصيرة ، لأنها – كما ذكرنا – أكثر الأجناس الأدبية تعبيراً عن الواقع الاجتماعي ، وعن الطبقة المتوسطة التي أخذت على عاتقها هموم الوطن ومآسيه .

ولذلك ما إن وقعت النكسة وضاعت الأرض العربية ، حتى هب معظم الأدباء الشباب في كثير من البلاد العربية يعبرون عن هذا الانكسار ، ويتمردون على كل المعايير التقليدية ، بما فيها القصة القصيرة الواقعية ، لأنها كانت قد قطعت مدة زمنية كبيرة في الأدب العربي الحديث ، منذ الثلاثينيات من القرن العشرين وحتى نكسة سنة ١٩٦٧ . كما أنها لم تخرج عن كونها تنقد الواقع الاجتماعي ، أو تحلله وضعفه أو تكشف عن مساوئه في إطار الشكل التقليدي لها المألوف منذ الربع الثاني من القرن العشرين .

ولذلك تمرد الكتاب ولاسيما الشباب منهم على الواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي والأدبي ، إذ لم تعد المحافظة على صرامة الشكل الفني مجدية .

ومن ثم تمرد الكتاب على الشكل الواقعي للقصة القصيرة ، ومنهم محمد حافظ رجب الذي استشرف انقلاب معايير الواقع من قبل وقوع النكبة ، وأخذ يتمرد على كتاب الواقعية ويطلق على نفسه وعلى مجموعة من أصدقائه بأنهم جيل بلا أساتذة يقول :" نحن جيل بلا أساتذة ، صاح الصعلوك يا أهل المدينة معي مجموعة قصص صالحة للطبع وأنا أبحث عن مظلة وتذكرة ترام وأخرى للسينما ولكنني لم أعثر على المظلة بعد ، بالأمس صحت يا كبار يا أساتذة إننا كبار وأساتذة أيضاً، أفسحوا الطريق ، ولكنهم سدوا الطريق في وجهي وأنا لم أقل كلماتي بالعبث ، قالوا إنها فقط حبر فوق نشافة ، والحقيقة أننا نكتب ما لم يكتبه أحد قبلنا ، لم يكتشف أحد الكنز الذي اكتشفناه ، و لم يروا بريق الماس الذي رأيناه ." [1]

ولسنا بصدد مناقشة مقولة محمد حافظ رجب ، لكننا يمكن القول ؛ لا يقل نصيبها من الصدق عن نصيبها من المبالغة ، فهي تصدق في القول بأن الاتجاهات الجديدة ليست مجرد استمرار لما سبقها ، ولكنها تغفل أنها تعلمت واستفادت قليلاً أو كثيراً من التجارب القديمة ، فمعظم هذا الجيل ، قرأ لكتاب الواقعية مثل محمود البدوي ونجيب محفوظ ويوسف إدريس ، ويوسف جوهر ، وسعد مكاوي، وعبد الرحمن الخميسي ، ويحيى حقي ، ومحمود تيمور وغيرهم.[2]

لذلك فإن معظم كتاب القصة القصيرة قد قرأوا وتأثروا برواد القصة القصيرة ، لأن قصصهم في البداية كانت تقليدية ، وتطورت مع تطور الشكل

---

[1] محمد حافظ رجب :"جيل بلا أساتذة " جريدة الجمهورية في ٣ أكتوبر سنة ١٩٦٣ ، وانظر مجلة الأقلام العراقية " ملامح التحديث في القصة المصرية " عدد مارس سنة ١٩٨٥ .

[2] للمزيد انظر : " اعتراف معظم كتاب الستينيات بالاطلاع على أعمال بعض كتاب الواقعية " في مجلة فصول عدد مارس سنة ١٩٨٢٢ ص٢٩٩ .

الفني ولاسيما بعد نكسة حزيران سنة ١٩٦٧ . لأنهم تمردوا على البداية التقليدية في أواخر الستينيات ، وأخذوا يتطلعون إلى أشكال تجديدية ، بل إن بعض كتاب الواقعية أنفسهم قد ضاقوا ذرعاً بالشكل الواقعي ، وأخذوا يتطلعون إلى شكل جديد ، وملامح مستحدثة تعبر عن مقتضيات واقعهم الجديد . وهو واقع الهزيمة والانكسار بعد السابع والستين ومن هؤلاء الكتاب ؛ يوسف الشاروني ، وادوار الخراط ، ويحيى حقي . فقد كان حتماً أن يستنفذ هذا الشكل الكثير من إمكانياته الفنية ، وقد ظهر الضيق به عند يحيى حقي الذي رأى أن القصة الواقعية لم تعد كافية للتعبير عن أشياء يحس بها .[١]

ومن ثم نجد بعض القصص عند يحيى حقي والشاروني والخراط ولاسيما التي كتبت في منتصف الستينيات تعبر عن جدلية الصراع بين الشكل التقليدي والملامح المستحدثة.[٢]

وهناك عوامل عديدة أخرى أدت إلى ظهور ملامح التجديد في القصة القصيرة العربية فيما بعد سنة ١٩٦٧ ، منها عوامل سياسية واجتماعية وثقافية وفنية . وإذا كانت هذه الملامح الفنية المستحدثة قد ظهرت في أواخر الستينيات في مصر وسوريا فإنها قد تأخرت في بعض بلدان المغرب العربي والخليج العربي إلى أوائل الثمانينيات لعوامل تتعلق بتأخر نشأة القصة القصيرة في هذه البلاد . ولكن برغم التباين الزمني في البلاد العربية في ظهور هذه الإرهاصات التجديدية إلا أننا نجد أن الملامح المستحدثة التي طرأت على القصة القصيرة بعد الواقعية

١- د. عبد الحميد إبراهيم : القصة القصيرة في الستينيات ص٧ .

٢ للمزيد حول إرهاصات التجديد في القصة القصيرة المعاصرة انظر للباحث " الظواهر الفنية في القصة القصيرة المعاصرة " فصل محاولات التجديد فيما قبل سنة ١٩٦٧ ص١٤-١٥ .

تكاد تكون مشتركة . وربما يرجع ذلك إلى طبيعة الهم العربي المشترك في هذه البلاد . والذي عايشه المثقفون والكتاب العرب في كل الأقطار العربية ، وربما كان اختيارنا لمحور الملامح أو الظواهر المستحدثة بدلاً من التيارات أو الاتجاهات يرجع لطبيعة اشتراك القصة القصيرة العربية في هذه الملامح أو السمات . كما أنها تشكل ملمحاً بارزاً في كل اتجاهات القصة وتياراتها سواء كان تيار الوعي ، أو التعبيري أو التجريدي .

وأهم الظواهر التي طرأت على القصة القصيرة العربية منذ الستينيات وحتى منتصف التسعينيات هي ظاهرة التفتيت ، الصورة التجسيدية ، التتابع الزماني والمكاني "الزمكاني" ، الرمز التراثي ، الرؤية الحلمية .

وهذه الظواهر نجدها عند معظم الكتاب المجددين في الوطن العربي ، وبخاصة الجيل المعاصر الذي يمارس الكتابة القصصية منذ الستينيات وحتى وقتنا الحالي (منتصف التسعينيات) ففي مصر نجد أعمال ادوار الخراط ، والشاروني ، وجميل عطية إبراهيم وأحمد الشيخ ، وإبراهيم عبد المجيد ، ومجيد طوبيا ، وأحمد هاشم الشريف ، ومحمد عوض عبد العال ، ومحمد حافظ رجب ، وعبد الحكيم قاسم ، وإبراهيم أصلان ، ومحمد إبراهيم مبروك ، ويحيى الطاهر عبد الله ، ومحمد المخزنجي ، ومحمد مستجاب ويوسف أبو رية ، وبهاء طاهر ومحمود الورداني ، ومحمد المنسي قنديل ، وجمال الغيطاني ، وعز الدين نجيب ، وفاروق خورشيد ، وعلي عيد ، ورفقي بدوي ، ورفيق الفرماوي ، ومحمد جبريل ، وصلاح هاشم ، وجار النبي الحلو ، وقاسم مسعد عليوة وعلاء الديب وغيرهم .

وفي بلاد الشام نجد أعمال غسان كنفاني ، وهاني الراهب ، ووليد إخلاصي ، وجورج سالم ، ومحسن يوسف ، وجبرا إبراهيم جبرا ، ومحمد كامل

الخطيب ، وغادة السمان ، وخليل الجاسم الحميدي ، وعبد الله أبو هيف ، وزكريا شريقي ، وإبراهيم خليل ، وأميل حبيبي ، وحنا مينا وزكريا تامر وغيرهم.

وفي العراق نجد أعمال شاكر خصباك ، وعبد الرحمن مجيد الربيعي ، وغائب طعمة فرمان ، ومهدي عيسى الصقر ، وغانم الدباغ ، وفؤاد التكرلي ، وعبد الحق فاضل ، وعبد الملك نوري ، وغيرهم .

وفي الخليج العربي نجد أعمال أحمد يوسف ، وعبد الله أحمد باقازي ، وفوزية رشيد ، وليلى العثمان ، وكلثم جبر ، ومريم جمعة فرج ، وسلمى مطر وغيرهم .

وفي بلاد المغرب العربي نجد بعض أعمال عبد الله العروي ، ومحمد زفزاف ، وطاهر ابن حلون ، وإبراهيم الكوني ، وعبد الحميد هدوقة وغيرهم .

ولعل هذا الكم الكبير من الكتاب الذين ازدهر إنتاجهم القصصي منذ الستينيات وحتى منتصف العقد الأخير من القرن العشرين ، يوضح إلى أي مدى ازدهر فن القصة القصيرة ، وتطور في أدبنا العربي وأصبح له كتابه في كل قطر عربي ، ولعلنا لا نبالغ لو قلنا إن كل قطر من الأقطار العربية لا يخلو من وجود كتاب مجددين في القصة القصيرة ، وقد تجاوزوا الشكل الواقعي المألوف ، وانطلقوا يجددون في الرؤية والأداة معاً . حتى أفرزت أعمالهم هذه الظواهر الفنية المستحدثة . ولما كان من غير اليسير الوقوف عند أعمال كل هؤلاء الكتاب ، لذلك سنقف عند نماذج من قصص بعضهم على سبيل التمثيل ، لتوضيح أهم

هذه السمات المستحدثة في القصة القصيرة .

ومن الجدير بالذكر أن إرهاصات هذه الملامح المستحدثة قد ظهرت في مرحلة سابقة على الستينيات ولكنها بدأت تزدهر وتنضج وتشكل ظاهرة بارزة في القصة القصيرة منذ أواخر الستينيات وحتى الآن (١٩٩٥) . ونحن نقيس الظاهرة الأدبية وفقاً لشيوعها وازدهارها . ولا نقيسها على الحالات الفردية المتناثرة التي ظهرت في بعض الكتابات السابقة على الستينيات .

ونعد المحاولات الفردية السابقة بمثابة الإرهاصات ، أو البذور الجنينية الأولى لهذه الملامح المستحدثة .

أولاً : ظاهرة التفتيت :

كان للتحولات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية بعد نكسة ١٩٦٧ أثرها على الحياة الأدبية بوجه عام ، وعلى كتاب الستينيات بوجه خاص ، نتيجة لما أصابهم من إحباط ، فقد وجدنا جيلاً بأكمله يطلق على نفسه جيل ٦٨ ، وقد أخذ هذا الجيل على عاتقه التعبير عن مرارة الهزيمة وضياعه في الحاضر وتطلعه للمستقبل ، وإصراره على تغيير الواقع الأليم ، وهذا الإحساس ولد عندهم الشعور بالعبثية وعدمية الأشياء ، وفقدان الذات وتجزيئها ، وانعكس هذا الشكل القصصي فبرزت ظواهر فنية لا تلتزم بالشكل القصصي الواقعي المألوف ، وشرعت في بناء شكل قصصي يميل إلى التجزيء فأصبح الحدث لا يتمركز في بؤرة القصة لكنه يتجزأ إلى جزئيات دقيقة ، يربط بينها الخيط الشعوري ، ولا تعتمد في الربط على أدوات الفصل والوصل والعطف .

وهذا التفتيت كان صدى لدغدغة الحالة الشعورية التي عاشها الكتاب ، فقد شعر الكتاب الشباب بما شعر به الروائيون الإنجليز الشباب عقب الحرب العالمية الأولى ، من حيث فقدانهم الثقة بكثير من القيم الروحية والاجتماعية ، . ويضاف إلى ذلك عامل آخر كان سبباً في شيوع هذه الظاهرة وهو أثر المنجزات العلمية المعاصرة في كافة ميادين الحياة الاجتماعية والاقتصادية ، التي نقلت الإنسان من مرحلة التأمل والاستجمام إلى صرير العصر الحاضر بتوتره وسرعاته ، وهذا بدوره يجعل النص الأدبي متوتراً ، فيقفز السرد قفزات سريعة لا يربط بينها غير الترابطات الشعورية .

وجاءت هذه الظاهرة أيضاً صدى لروح العصر الذي أصبح شديد الجنوح إلى التخصيص والتفتيت والتحليل بفعل الثورة التكنيكية والتكنولوجية . ونعني بظاهرة التفتيت Atomization تجزيء النص القصصي إلى جزئيات دقيقة على مستوى الحدث واللغة ، فقد تفتت الحدث إلى جزئيات دقيقة يربط بينها وحدة الشعور ، وتفتت السياق اللغوي للكلمة والجملة وفقاً للحالات النفسية للراوي ، واتضح ذلك من خلال اللغة الصامتة ولغة المفارقة ، ونجم عن هذه الظاهرة أن غدت الوحدة في القصة هي الكلمة في الأسلوب ، وغدت متمثلة في الحالات النفسية التي تنقلها الشخصيات ، وفي مجموعة الجزئيات والتفصيلات الدقيقة التي يتألف منها نسيج القصة ، وأصبحت الدلالة الإيحائية لوحدة القصة هي الكلمة في الأسلوب .

على أن تجزئة الشكل وحده ليس شرطاً لجعل ذلك ملمحاً تجديدياً ، ولكن إلى جانب هذه التجزئة لا بد من الترابط في بنية القصة ولابد من وجود

ضرورة فنية وموضوعية تقتضي هذا التجزيء الحدثي .

والقصة بهذا المفهوم تكون بنية فنية تنقل سلسلة محدودة من الأحداث أو الخبرات والمواقف وفق نسق متوافق يخلق إدراكاً فنياً خاصاً به . لأن هذه الجزئيات تتضافر تضافراً عضوياً مع بعضها البعض وتشكل النسيج الكلي للقصة .

وهذه الظاهرة وجدت في قصص العديد من الكتاب العرب المعاصرين الذين أشرنا إليهم آنفاً ، ونقف عند قصص بعضهم على سبيل التمثيل ، مثل ادوار الخراط ، وغادة السمان ، ومحمد إبراهيم مبروك ، وكلثم جبر .

ففي قصص " ادوار الخراط " نجد هذه الظاهرة في قصص مجموعته ساعة الكبرياء سنة ١٩٧٢ ، ومنها قصة الشوارع حيث يغادر البطل بيته في بداية القصة ، ويتجول في المدينة باحثاً عن الوحش ، وفي النهاية نراه في طريق العودة ، دون أن نعثر على حدث متمركز في القصة ، لكن هذا الحدث يتناثر في جزئياتها والمتمثل في شعور الشخصية بالضياع في شوارع المدينة . وهذه القصة شبيهة بالسيمفونية التي تتداخل فيها " التيمات " وتردد النغمات والتنويعات ، وذلك مع الحركة الموسيقية المختلفة ، فالموسيقى هادئة عندما كان البطل آمناً في بيته ، وفي النهاية نجد البطل على طريق العودة يحلم بالبيت بعد المطاردة في الشوارع ، ولكن لا جدوى فالضياع مازال يحوطه من كل ناحية ، ويستخدم في القصة أسماء وأفعالاً وصفات في وصف الحيوان ، فالأتوبيس يزحف وله " خطم " وهو يشهق شهقة واحدة متقلبة الزئير يزوم في هريره المتلئ الصدر ، ويخلع الكاتب من الأحاسيس الإنسانية ما يجعل الأتوبيس يتكلم عن ذعر وغضب المحرك على العجلات التي تتلمس النجاة والحياة ، بثبات جديد في منحدر الأرض المرتفعة ،

ونلتقي أيضاً بالبطل الذي يحمل صفات الإنسان والحيوان معاً فهو كالحيوان ينقض على فريسته ، والقصة عبارة عن لوحات تتراص مع بعضها البعض في بنية متسقة حتى تكون نسيج القصة ، فالحدث مفتت في نسيج اللوحات القصصية أو في البنية الجزئية ، ولا يتمركز في واحدة منها ، لكنها جميعاً تشكل الحدث الكلي.

ونجد تفتيت الحدث أيضاً في مجموعة " اختناقات العشق والصباح " في قصصه نقطة دم ، وقبل السقوط ، وأقدام العصافير على الرمل ، وعلى الحافة ، محطة السكة الحديد ."

ونجد تفتيت الحدث أيضاً في قصص " غادة السمان " ولا سيما قصص مجموعتها "ليل الغرباء" ، فهي تحوي سبع قصص هي ؛ فزاع طيور آخر ، المواء ، بقعة ضوء على مسرح ، ليلى والذئب ، يا دمشق ، أمسية أخرى باردة ، خيط الحصى الأحمر .

ففي قصة " فزاع طيور آخر " على سبيل التمثيل ، لا نجد حدثاً متمركزاً في بؤرة القصة لكنه يتجزأ في كل بنى القصة ، فتسير القصة في خطين متوازيين ؛ أحدهما يجسد العالم الخارجي حيث سقوط لمطر من أول القصة إلى نهايتها ، وثانيهما العالم الداخلي بكل تداعياته على وعي الراوي ، فالجزئية الأولى تبدأ بوصف سقوط المطر منذ الصباح والقطة ما تزال تموء وركاب القطار يتساقط عليهم المطر ولا يدرون وجهتهم والقطة تموء في الحديقة ، وعندئذ تستحضر الراوية صورة القطة التي أزعجها صوتها فألقت بصغارها من النافذة ، وصورة الطفل القادم الذي لم يأت بعد ، وتنتهي هذه الجزئية بانتهاء هذه التداعيات ، ثم

تبدأ الجزئية الثانية بسقوط المطر أيضاً وتعبيرها عن مللها من حياتها الزوجية مع الزوج الصامت الذي لا يتكلم ، ومشغول دائماً بفزاع الطيور ، وحكمه العشوائي في القضايا ، وهي ما تزال تتطلع إلى طفل ، لكن لم يأت بعد ، وتتداعى عليهما بداية زواجهما وصمت زوجها الدائم ، ثم تبدأ الجزئية الثالثة أيضاً بتداعي صورة سقوط المطر ، واستحضارها مداعبتها لزوجها ، واكتشافها أحكامه على الناس بعشوائية وتهديده لها بالقتل لو أفصحت عن عشوائيته في إصدار الأحكام ، وتتهمه بالعجز لأنه غير قادر على منحها الطفل القادم ، كما أنه غير قادر على إصدار حكم على الناس بمحض إرادته ، بل هو يمثل أوامر الكبار وما يملى عليه ، وتتداعى عليها لحظة اقترانها بهذا الزوج وحقدها على الخادمة لأنها تملك طفلاً في بطنها ثم تبدأ الجزئية الرابعة بسقوط المطر أيضاً ، وزوجها الجالس مع فزاع الطيور ليحكما على الأبرياء بالموت وعليها الصمت الأبدي ، ثم تبدأ الجزئية الخامسة بسقوط المطر والنظر إلى صور الأطفال في اللوحات المعلقة على الجدران ، وأطفال القطة يطاردونها لأنها أسقطت من النافذة فتخشى النظر من النافذة ، وتناجي ذاتها قائلة :" أريد أن يهتز كل شيء ، أن يحترق ، أريد أن أحتج ، أن أتمرد ، أن أغرق كل من حولي بدمار حقيقي عابث ، لماذا ، لماذا ؟ من . من ؟ كيف ؟ متى ؟ من . من أصدر هذا الحكم عليّ ؟ لماذا أنا لن أتمرد قط على السرير ثم أنهض وعلى ذراعي طفل؟ لماذا لن أحس داخل بطني بدبيب أقدام صغيرة ، وجسد طفل يتقلب داخلي ، فأهب من نومي أتحسسه ريثما يملأ صراخه الدار . "[1]

---

[1] غادة السمان : ليل الغرباء ، دار الآداب بيروت سنة ١٩٦٦ ص١٧ .

ثم تبدأ الجزئية السادسة بسقوط المطر ، وحقدها على الخادمة ، واستحضارها أظافر القطة الشرسة وتعود للوحتها لتكمل رسم صورة الطفل ، وتظل مترددة في ذهابها للطبيب وتقرر عدم الذهاب والتوجه لصديقتها لتلعب " البريدج " مع بقية " الشلة ".

ومن الواضح في عرض جزئيات هذه القصة أنها تتضافر من أولها إلى آخرها لتشكل النسيج الكلي للقصة ، كما أن الحدث لا يتمحور في جزئية معينة، لكنه في كل الجزئيات ، والدلالة الكلية للحدث تتمثل في تطلع الراوية للطفل رمز الميلاد والخصوبة والتجدد . وفي الزوج الذي يعمل قاضياً ورجل أعمال من خلال الرشاوى التي يتقاضاها ، كما أنه شخصية عقيمة ترمز لعقم الحياة وجمودها ومن ثم يتمثل الحدث الكلي للقصة بالانتظار العقيم لطفل المستقبل الذي لن يأتي بسبب طغيان العناصر الفاسدة في المجتمع . وكل الجزئيات المتناثرة والمتضافرة في القصة تعبر عن هذا الانتظار العقيم .

واعتمدت قصص كلثم جبر أيضاً على تفتيت الحدث وبخاصة قصص مجموعتها "وجع امرأة عربية" وتحوي قصص ؛ العهد والرحيل ، ميلاد جديد ، الصندوق الخامس ، شجرة السنديان العجوز ، الانكسار ، الوجه الآخر ، وتقف عند قصة " الصندوق الخامس " على سبيل التمثيل ، وفيها تجزأ الشكل إلى مقدمة والرسالة الأولى ، ومدخل إلى الحدث والرسالة الثانية ، والحدث والرسالة الثالثة ، وعنصر المفاجأة والرسالة الرابعة ، ولحظة التنوير والرسالة الخامسة ، وكل جزئية منها تتضافر مع الأخرى لتشكل الحدث الكلي للقصة .

وبرغم أن الكاتبة وضعت عنوان جزئيتين هما " مدخل إلى الحدث ،

والحدث " إلا أن الحدث الكلي للقصة لا يتجسد فيهما فحسب لكنه يتشكل من تضافر كل الجزئيات معاً . ففي المقدمة تشير إلى نواة الحدث وهو انتظار الحيارى لرسائلهم حتى يتبدد حزنهم ويعم فرحهم فتقول : " أمسيات حارقة وأخرى جافة باردة وحزينة وممطرة يبعث فيها أصحابها برسائلهم في انتظار مواسم الفرح ." ثم تنتقل للجزئية الثانية بعنوان " الرسالة الأولى " وتبدؤها ليس من حيث ما انتهت إليه المقدمة ولكن من حيث ما بدأت به فتقول أيضاً :" أمسيات مجدبة " وكأن الأمسيات الحارقة في الجزئية الأولى قد تحولت إلى مجدبة في الجزئية الثانية ، وما يربط بينهما ليس أدوات العطف والوصل والربط ولكن الحالات الشعورية ، حيث جاءت الرسالة الأولى امتداداً للمقدمة على المستوى النفسي ، فتتحول مواسم الفرح المنتظرة في المقدمة إلى صمت مميت وانتظار عقيم ، ولم تعد الأم قادرة على انتظار رسائل ابنها فقد دب في أوصالها الوهن وأصبحت تنتظر الموت ، ثم تأتي الجزئية الثالثة " مدخل إلى الحدث " وفيها يصور الوجوه الباهتة التي تضع رسائلها في الصندوق الخامس ، لكن ساعي البريد لا ينتبه إليه لأنه مشغول بالفتاة القاطنة أمام الصندوق . فعلى مستوى التتابع السببي أو التقليدي لا تبدو هذه الجزئية متتابعة مع سابقتها ، ولكن على المستوى النفسي تبدو متتابعة لأنها تصور أرق المنتظرين للرسائل التي لم تأت بعد . ثم تأتي الجزئية الرابعة عن " الرسالة الثانية " فتبدأ بتصوير الليل إلى شبح ، وكأن المساء قد تحول من مساء حارق إلى مجدب إلى شبح ، وتتطلع فيها الذات المحاصرة إلى رسالة المخلّص تقول الراوية :" الليل شبح آخر غفا المساء وأدمعي وأنت بالذاكرة ، حينما اشتقت إليك بحثت عنك بداخلي ، فافتقدتك بعنف يزخر الحزن . ووجه أبي جلاد صامد ، وعرس بات قريباً ، ووجهك منقذي ، مللت انتظار رسائلك

حتى خلت أن ساعي البريد يتعمد سرقتها لأنها تحمل نفحات مشاعر ، واللون الرمادي يوهم بالعشق وبمدينتنا يحاصر الحب كالطاعون ، وأنت تعلم بذلك ." [1]

وتأتي الجزئية الخامسة بعنوان " الحدث " لتكمل الأحداث الجزئية السابقة، وتصور هجر ساعي البريد للصندوق الخامس ، مثلما هجرته الفتاة الرابضة أمامه بحثاً عن رجل غيره ، ويضرب رأسه في الصندوق وتسيل دماؤه ويصعق عندما يشاهد الصندوق أمامه ، وفي الجزئية الخامسة بعنوان " الرسالة الثالثة " يكمل الجزئيات السابقة على مستوى الترابطات النفسية والشعورية وتصور تطلع الذات لرسالة ممن يخلصها من العقم ، وفي الجزئية السابعة بعنوان " عنصر المفاجأة " يصور مأساة ساعي البريد عندما اكتشف أن عمر الرسائل خمس سنوات ، والجزئية الثامنة " الرسالة الرابعة " وتصور تلهف الابن لرسالة من أبيه يرسل له فيها نقوداً لينقذه من رجال الأمن والزنزانة المعتمة ، والجزئية التاسعة عن " لحظة التنوير " وتصور حرق ساعي البريد للرسائل وبتقدمه بطلب لرئيسه يطلب منحه مكافأة لمثابرته ، والجزئية الأخيرة عن " الرسالة الخامسة " تصور رسالة الأم لزوجها بدفن ابنه الصغير ، وأنها قررت الرحيل لأن حبها له لم يعد له مكان في قلبها .

وهكذا نجد الرسائل الخمس تتتابع برغم تباين موضوعاتها ويربط بينها الوحدة الشعورية والنفسية ويتمثل الحدث الكلي في الانتظار العقيم ، فالحدث هنا تفتت في كل الجزئيات ومن خلال تضافرها معاً تشكل الحدث الكلي .

وبرغم إدراكنا أن التشريح الجزئي للنص الأدبي المعاصر يفسد أبنيته إلا

---

[1] كلثم جبر : وجع امرأة عربية ، ص٥٨ دار أمنية للنشر والتوزيع ، الدمام السعودية ط(١) سنة ١٩٩٣ .

إننا لجأنا إليه بغية توضيح هذه الظاهرة .

وإذا كان هؤلاء الكتاب اتسم الحدث عندهم بالتفتيت الحدثي ، فإن محمد إبراهيم مبروك في مجموعته " عطش لماء البحر " وجدت ظاهرة التفتيت عنده على مستوى اللغة . فقد اعتمد على اللغة الصامتة " اللا منطوقة " ولغة المفارقة ، فهما يؤديان إلى توسيع الدلالة ، وانتقال اللغز من الحيز الضيق المحدود المحصور في إطار المعنى المعجمي إلى حيز أكثر رحابة ، لأن متغيرات الواقع الحياتي الذي يحيط بالكاتب يصبح من الصعب التعبير عنها بلغة عادية ، أو أحادية الدلالة . ولذلك استخدم الكاتب لغة لا تؤمن بترتيب أو تحديد منطقي ، بل اعتمد على سيل من اللغة الشعورية المتدفقة على وعيه دون حواجز أو قيود ، ومن هنا اللغة اختلطت المكتوبة باللغة الصامتة في الجملة الواحدة ، على أن اللغة الصامتة وسيلة تعبيرية تعبر عما تعجز عنه اللغة المكتوبة أو الكلام المألوف ، يقول على سبيل التمثيل في قصته " جحيم أبد الرحم " : أود لو أتعود فقط على الصمت هنا (   ) وسط آلاف الألسنة الخرساء الزاحفة من أفواه الأفاعي الجحيمية (   ) مستحيل (   ) أمامنا وخلفنا يسقط (   ) يا هوى السقوط (   ) ... لو تتعود على الصمت هنا (   ) لا . أبداً في الجحيم لا كلمات ولا صمت يا (   ) الجحيم (   ) الحجر (   ) ، الحـ (   ) الـ (   ) ! (   ) ؟"[1]

وهكذا نجد هذه الظاهرة تشكل ملمحاً بارزاً في القصة القصيرة المعاصرة عند هؤلاء الكتاب ، والكتاب العرب الذين أشرنا إليهم في مفتتح هذا المحور .

---

[1] محمد إبراهيم مبروك : قصة جحيم أبد الرحم ، مجموعة " عطش لماء البحر " .

ولاسيما نجيب محفوظ في تحت المظلة ، ومحمد حافظ رجب في الكرة ورأس الرجل ، وفوزية رشيد في مرايا الظل والفرح ، وكيف صار الأخضر حجراً ، وأحمد هاشم الشريف في" الأحلام ، الطيور ، الكرنفال " . وغيرهم .

ثانياً : الصورة الكلية التجسيدية :

مع اقتراب الفنون الأدبية من بعضها البعض وخاصة في مرحلة ما بعد الواقعية ، وجدنا تقارباً كبيراً بين القصة القصيرة المعاصرة ، والقصيدة العربية المعاصرة المرسلة أو النثرية . من حيث اعتمادهما على الصورة التجسيدية ، ويرجع التقارب لعوامل فنية وسياسية واجتماعية وثقافية ، فالأديب سواء كان شاعراً أو راوياً أو مسرحياً أو كاتباً للقصة القصيرة . يعيش واقعاً واحداً ، ويتأثر الأدباء جميعاً بمتغيرات الواقع ، ولما كان الهمّ الحياتي مشتركاً لذلك كانت بعض السمات الفنية في الأجناس الأدبية مشتركة أيضاً . وأبرزها وحدة العمل الأدبي وتبلوره في صورة كلية تجسيدية .

ويعنى بالصورة الكلية التجسيدية هي تلك الصورة الفنية التي تعتمد على التشخيص والتجسيد وتراسل مدركات الحواس ، وتتراص فيها المشاهد واللوحات القصصية لتكون النسيج الكلي للقصة ، فتصبح القصة القصيرة لوحة قصصية واحدة من أولها إلى آخرها . وتركيب الصورة بهذا المفهوم يعتمد على الترابطات النفسية وليس خاضعاً للعلاقات السببية الموضوعية ، وتصبح الصورة حينئذ صورة لها القدرة على نقل الإحساس بها دفعة واحدة .

والصورة الكلية بهذا المفهوم نجدها عند معظم الكتاب العرب المجددين

ولاسيما كتاب " تيار الوعي " Stream consciousness وذلك في أعمال ادوار الخراط " حيطان عالية " سنة ١٩٥٩ ، ساعات الكبرياء سنة ١٩٧٢ ، اختناقات العشق والصباح سنة ١٩٨٣ ، ومجيد طوبياخ ؛ فوستوك يصل إلى القمر سنة ١٩٦٧ ، وخمس جرائد لم تقرأ سنة ١٩٧٠ ، الأيام التالية سنة ١٩٧٢ ، الوليف . ومحمد حافظ رجب في " الكرة ورأس الرجل " ، مخلوقات براد الشاي المغلي ، غرباء سنة ١٩٦٨ ، ومحمود عوض عبد العال في علامة الرضا سنة ١٩٨٣ ، تحت جناحك الناعم سنة ١٩٨٤ ، الذي مر على مدينة سنة ١٩٧٤ ، وأحمد هاشم الشريف في " الأحلام والطيور والكرنفال " وحسن البنداري في " الجرح " ، " الكلام " ، وغادة السمان في ليل الغرباء سنة ١٩٦٦ ، لا بحر في بيروت ، وهاني الراهب ، ومحمد حيدر ، في " العالم المسحور " سنة ١٩٦٢ ، وياسين رفاعية ، ووليد إخلاصي ، وعادل سلوم ، وزكريا تامر في صهيل الجواد الأبيض سنة ١٩٦٠ [١] ، وعند كلثم جبر في "وجع امرأة عربية " وغيرهم .

ونقف عند بعض أعمال هؤلاء الكتاب على سبيل التمثيل . ففي قصة " نقطة دم " من مجموعة " اختناقات العشق والصباح " سنة ١٩٨٣ لادوار الخراط نجد الصورة تعتمد على التشخيص عندما يضفي ملامح شخصانية وتجسيدية على المعنويات والماديات ، يقول :" ورأيت أنني تحت بوابة شاهقة الأركان ، أحدق عليها في الفضاء الفسيح ، وقع خطوي له أصداء بين الأعمدة ، وأدخل في الحلقة الحديدية الضخمة الملتوية القضبان تومض ويتفصد عليها الندى وهي تلف حولي ولا تمسني ، لها صرير متمكن ينبعث من تروس أعرف قوتها وتهديدها ولا أراها

---

[١] للمزيد حول أدب الضياع في أعمال زكريا تامر ، وهاني الراهب ، ومحمد حيدر انظر: د. حسام الخطيب : سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية " فصل أدب الضياع في المرحلة الثالثة " ص١٢٧-١٣٧ .

تدور في عمق بداخل الأرض ، التي تهتز تحت قدمي ."

وتستمر القصة حتى نهايتها تعتمد على تضافر اللوحات مع بعضها البعض ، وعلى المعاني التجسيدية للكلمات ، فهو يشعر أنه بداخل حلقة حديدية لها تروس ويتفصد عليها الندى ولكنها لا تمسه وفي الوقت نفسه لا يراها ، فهو تجسيد لمشاعر الخوف التي يشعر بها الراوي .

وقصته " قبل السقوط " من نفس المجموعة نجدها لوحة قصصية واحدة مرسوم عليها عدة صور هي : مشهد خروج الراوي من الحارة ، مشهد صعوده السلالم الخشبية إلى السطح ، وتتوالى الصور التجسيدية المتحركة تعقبها صورة الأخت الكبرى التي تزور الأم ، ثم توالت مشاهد الأموات والقبور والأحياء والملائكة الحجرية ، وفي كل هذه الصور تستمر صورة مني مقترنة بالوصف التجسيدي حتى إذا انتهى وصفه لمني انتهت اللوحة القصصية ، فالقصة كلها صورة كلية واحدة تصور عالماً من المفارقات المتماثلة والمتناقضة في آن واحد ، فيقول في مشهد من مشاهد القصة على سبيل التمثيل :" وأنفاس البحر الليلية تأتي إليّ من بين المدافن الشاسعة المزدحمة بالموتى وأعرف أنه ليس لي موتى فيها بعد ، وأعرف في الوقت نفسه أن أبي وأخي الصغير الذي مات بالتيفود ، وأختي التي ماتت محترقة قد دفنوا فيها في مستقبل لم أضعه موضع سؤال ."

وهكذا في قصصه الأخرى ؛ أقدام العصافير على الرمل ، على الحافة ، محطة السكة الحديد نجدها تعتمد على التجسيد ونجدها أيضاً عند محمد إبراهيم مبروك فيقول في قصته " مسيح المراسيم المحالة " من مجموعة " عطش لماء البحر ": أحاول في يأس يتكرر باستمرار تبين ذلك الصوت القادر الذي يهرع قادماً مجنوناً

دونما قدرة على تتبع مجيء واختفاءات لونه السريع أو الفرار منه كما لو ( ) لماذا تصفعين وجهك وأنا أتكلم "

ومن الواضح أن تشكيل الصورة قد اعتمد على التجسيد والتشخيص ، فالصوت يهرول في جنون أبدي ، إنه صوت الطفل الأمل الذي يرافقه في كل صور القصة التجسيدية .

وتعتمد غادة السمان في مجموعتها " ليل الغرباء " على الصورة التجسيدية الكلية ، ففي قصة فزاع طيور آخر تقول :" تمطر أمسية جديدة وكئيبة ليتها تنفجر رغداً تتمزق أحشاؤها برقاً ، تهذي رياحها في شقوق النوافذ وتصفر كي تخرس القطة ، ويكف السأم عن السأم ، أي شيء . أي شيء إلا هذا الركود الميت الذي يصبغ أيامي في هذه الفيلا المخيفة ، وهو رغم الصقيع مغروس على الشرفة منذ أكثر من ساعة بلا حراك " [1].

فالقصة تعتمد على هذه الصورة التجسيدية طوال السياق ، حيث السماء تمطر الأمسيات الكئيبة ، وكأن الماء مطر مجسم ، يتساقط من السماء كل ليل ، ويكون محملاً بالكآبة والحزن ، وتود الراوية لو تنفجر هذه الليلة رعوداً وتتمزق أحشاؤها برقاً ، ورياح المساء الكئيب يهذي ، وشقوق النوافذ تخرس القطة ، إنها ملامح تجسيدية وتشخيصية اعتمدت عليها القصة في كل لوحاتها ، وتعتمد أيضاً على هذه الصورة التجسيدية الكلية في قصتها ليلى والذئب تقول :" الوجوه تدور أمامي تدور، تدور ، تقفز ، تصرخ ، تهذي ، الموسيقى تعول ، الطبل ، الطبل ، فجأة أرى الأقدام عارية ، الثياب مخيفة الألوان ، الطبل وحده ضرباته

---

[1] – غادة السمان : مصدر سابق ص٩ .

وحشية متلاحقة ، القبو المزين غابة في الليل ، والنار ووليمة ، وعلى الوجوه أصباغ مخيفة " .[1]

وتستمر حتى نهاية القصة في تصوير حالة المطاردة ، التي تشعر بها الراوية، والخوف الذي ينتابها من كل الأمكنة ، والقصة يعتمد بناؤها على تسلسل الصور والمشاهد التجسيدية ، وهكذا في بقية قصص المجموعة تجدها تعتمد على الصورة الكلية ويربط بينها وحدة الشعور .

وتعتمد كلثم جبر في بعض قصص مجموعتها " وجع امرأة عربية " على الصورة الكلية ولا سيما قصة " الحصار " ، فبرغم أنها تعد ضمن القصص الطويلة في المجموعة إلا أنها تعد لوحة فنية واحدة نقش عليها سيمفونية الصوت والصمت تمثل في أصوات الرعد والعاصفة والمطر المنساب خارج النافذة ، والصمت تجسد في تداعيات صوت الذات على الراوي طوال القصة مختلطاً بصوت العاصفة .

فتبدأ القصة بتصوير المساء عندما يقبل على الراوي وهو قابع في حجرته وحيداً تحاصره الذكريات ، والمساء قرميدي يتوسد الكف والمقعد ، ويحدق في الحائط ، ويتطلع لوجه الذات الضائعة ، ويواتيه صوتها عبر فحيح العاصفة يذكره بتناول العشاء ، لكنه يتوسد الكف مرة أخرى ، ويتطلع لشعرها الغجري متذكراً كلماتها عن فك جدائلها وغضبها ، ثم يتداعى صوتها مرة أخرى بين حبيبات المطر المتساقط على النافذة ، ويستحضر كلماتها ورغبته بالنوم ، ثم يعلو صوت العاصفة تارة ثالثة بينما يصمت صوتها ويهمس مستجدية رغبته في النوم ، ثم

---

[1] - نفسه : ص٨١ .

انزلق الراوي من فوق المقعد على الأرض مقترباً من المدفأة ، ويظل الراوي طوال القصة يتداعى عليه صوت العاصفة وصوت الرياح مع صوت الذات الضائعة بينما المطر مازال يتساقط ، ويعوي الراوي كالذئب الجريح بعد أن فقدها ولا يملك غير استحضار حزنها الغائر في أعماق نفسه ، ووجهها المصلوب على زجاج النافذة ويعتزم الرحيل إليها .

فالقصة كلها صورة كلية واحدة ولا يمكن تلخيصها لأنها لوحة واحدة منقوشة بالكلمات والصور والمشاهد التجسيدية ، وتعبر عن حصار الذات . تقول في بعض مشاهد القصة على سبيل التمثيل :" الريح بالخارج تزعق وتلاطم الموج يضرب الأرصفة ، يزحف . وكثافة المطر . يعانق الأبواب ، ويرتد هائجاً للشاطئ ، الصوت اللاهث يقترب ويلتصق بوجهي ، الأنفاس أحسبها فوق جبيني كالعار . ملطخاً بالدم والعار ، ابعد وجهي ، أحاول مسح العار من فوق جبيني ، الصوت يعاود الهجوم واللهاث ." [١]

وهكذا نجد أن معظم قصص الكاتبة تعتمد من أولها إلى آخرها على التجسيد والتشخيص وتراسل مدركات الحواس ، وعلى الصورة الكلية المتكاملة التي تحوي كل مشاهد القصة في لوحة واحدة .

ثالثاً : التتابع الزماني والمكاني " الزمكاني " :

إن معاني الزمان والمكان صور أساسية في طبيعة البشرية ، وأنها تفرض نفسها على احساساتنا ،وارتبطت هذه المعاني بفن القصة منذ نشأته الأولى ، إذ

---

[١] كاظم جبر : مصدر سابق ص٧٥ .

لا يخلو نص قصصي من الاعتماد على عنصري الزمان والمكان .

ولسنا بصدد تتبع التطور الزماني و المكاني في القصة القصيرة ، لكننا نعنى بأهم السمات الزمانية والمكانية التي اتسمت بها القصة القصيرة بعد الواقعية، ومن حيث التأثير الزماني والمكاني على أشكال التتابع القصصي ، نستطيع القول:

إن هناك ثلاثة أشكال للتتابع الزماني والمكاني في القصة هي :-

١- التتابع السببي أو المنطقي أو التقليدي : ويعني بعملية النمو التدريجي المتسلسل في العمل القصصي على مستوى الشخصية أو الحدث ، فتتتابع الأحداث ضمن إطار تاريخي موضوعي يتبع بعضها بعضاً وفقاً لمبدأ السببية في صورة منتظمة . ويسير وفقاً لهذا الحدث الزمان والمكان سيراً منتظماً أيضاً من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل . وهذا التتابع نجده في الأشكال القصصية التقليدية ، وهو شائع في معظم القصص الفنية التقليدية ، وكذلك معظم القصص الواقعية . وهذا التتابع لا نعني به في هذا الموضع ، لأنه قليلاً ما يقترن بالقصة القصيرة التجديدية أو ملامحها المستحدثة فيما بعد الواقعية .

٢- التتابع الكيفي : ويعنى بتبلور قيمة كيفية معينة تؤدي إلى ظهور قيمة كيفية أخرى قد تكون مماثلة أو مناقضة لها ، ويعتمد على نسيج معقد ومكثف من الإيحاءات الموحية ، التي تخلق وحدة خاصة ومنطقاً متفرداً ، أي أن البنى الجزئية تتبلور وتتلاصق.قيمتها الإيحائية داخل نسيج القصة ، ويسير كل من الزمن والمكان سيراً متداخلاً أو معكوساً ، وعليه تتداخل المستويات الزمنية في عملية القص . وهذا التتابع نجده عند كتاب القصة القصيرة المجددين في البلاد العربية منذ أواخر الستينيات وحتى ونهايات القرن العشرين . تجدر الإشارة إلى أن هذا

التتابع وجد في أعمال قصصية واقعية ، وسابقة للواقعية ، لكنه لم يشكل ظاهرة أو ملمحاً بارزاً في هذه الأعمال إلا فيما بعد الواقعية ، وأهم الكتاب الذين اعتمدت قصصهم على هذا التتابع هم ؛ يوسف الشاروني ، جميل عطية إبراهيم ، وأحمد الشيخ ، وعز الدين نجيب ، ومجيد طوبيا ، ويحيى الطاهر عبد الله ، وإبراهيم أصلان ، وجمال الغيطاني ، ورفقي بدوي ، عبد الحكيم قاسم ، وعلاء الديب ، وعبده جبير ، ومحمد جبريل ، وغسان كنفاني ، وجبرا إبراهيم جبرا ، وليد إخلاصي ، وشاكر خصباك ، ومريم جمعة فرج ، وفوزية رشيد ، وليلى العثمان ، وعبد الله العروي ، وإبراهيم الكوني ، وغيرهم . ونقف عند بعضهم على سبيل التمثيل . ففي قصة إبراهيم أصلان " الملهى القديم " [1] من مجموعته " بحيرة المساء " سنة ١٩٧١ . نجد الزمن يتوقف تارة ، ويتداخل تارة أخرى ولا يسير في خط منتظم ، لكنه يتشكل وفق تتابع الأحداث ، ويسير المكان وفق السير الزمني . وتبدأ القصة بتصوير رجل ضئيل الحجم في وسط ميدان " الكيت كات " ويشتري علبة سجائر من كشك وسط الميدان ، ويستمر الحوار بين الرجل النحيل والبائع ، ومن خلال الحوار ندرك أن الزمن متوقف يقول :

" كم الساعة ؟

– يبدو أنها متوقفة

– هل هي متوقفة

– متوقفة ."

[1] –إبراهيم أصلان : قصة " الملهى القديم " مجلة المجلة مارس سنة ١٩٦٨ ، مجلة جاليري ٦٨ عدد فبراير سنة ١٩٧١ ونشرت ضمن مجموعة " بحيرة المساء " سنة ١٩٧٧ عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، وانظر للباحث : ببليوجرافيا القصة القصيرة المعاصرة في مصر ١٩٦٧– ١٩٨٤ . هيئة الكتاب ، القاهرة .

وتوقف الساعة هنا يوحي إلى توقف الزمن عند الهزيمة التي مني بها الواقع الحياتي عقب نكسة حزيران . ثم تمر فتاتان أمام " الكشك " ومازال الحوار مستمراً - بين الرجل النحيل والبائع - عن المرأة العجوز الملقاة فوق أكوام القمامة على الشاطئ ، وتضع بعض الأقفاص بجوارها ، وتنام بجوار الماء ، ويتداعى عليها ذكريات الحرب ، يقول أحدهما :" المرة الأخيرة كانت توجد جنينة ينزل فيها العساكر أيام الحرب ، وكانوا يتطلعون من وراء السور ." و لم يعد من الذكريات القديمة غير العساكر ، والسور والملهى القديم ، وميدان الكيت وبعد استحضار الزمن الماضي يرتد للحاضر فيقول :" والتفت إلى البائع :

كم الساعة الآن ؟

- ساعتي متوقفة قلت لك .

- نعم قلت لي ."

ثم يعود للماضي تارة أخرى فيستلهم التاريخ القديم المحفور على البوابة العالية المتبقية من ميدان الكيت كات ومن زمن الحرب " وانتهت معركة الأهرام هنا في ٢١ يوليو سنة ١٧٩٨ ."وهكذا نجد القصة لا تسير على وتيرة زمنية أو مكانية واحدة ، لكنها تبدأ بالحاضر ثم يتوقف الزمن ثم يرتد للماضي ثم الحاضر ثم التوقف ، وهكذا لا يسير الزمن سيراً منتظماً ، بل يسير سيراً متداخلاً طوال القصة .

وهذا التتابع المتداخل للزمن والمكان نجده في قصصه الأخرى مثل :" البحث عن عنوان" ، رائحة المطر ، بحيرة المساء ، لأنهم يرثون الأرض . لأن الكاتب لا يعنى بالمسار التقليدي لهما لكنه يعنى بالقيمة الإيحائية والكيفية التي

يطرحها هذا التتابع . ولأجل ذلك نجد تداخل الزمن أو توقفه أو معكوسيته له وظيفة دلالية في سياق القصة حيث يجعل العملية السردية تعتمد على المونتاج الزماني ، والمكاني ، لأن هذا التتابع أحياناً يتوقف فيه الزمن ويتحرك وعي الشخصية في الزمان فينتج عنه المونتاج المكاني ، أو يتوقف المكان ويتحرك وعي الشخصية في الزمان فينتج عنه المونتاج الزماني .

وفي قصة " الملهى القديم " كان للمونتاج المكاني فضل الغلبة في التتابع الزمني ، فقد توقف الزمن عديد المرات على حين أن وعي الشخصية كان يتحرك في أمكنة الحرب القديمة التي تتابعت على الشخصية .

وهكذا نجد أن للتتابع " الزمكاني " وظيفة دلالية في السياق القصصي ، عند إبراهيم أصلان والكتاب الآخرين المشار إليهم .

٣- التتابع التكراري : ويعنى به إعادة القص بصورة جديدة في كل مرة ، لكنها تنطوي على نفس الجوهر ، ويتحقق هذا التتابع عبر تتابع الصور وتباينها ، وعبر المزج بين العناصر المتباينة والمتماثلة ، أي أن هذا التتابع التكراري " الزمكاني " يعنى بالصور والمشاهد واللوحات القصصية المكررة في العمل شريطة أن تحقق معاني ودلالات جديدة في كل مرة .

وهذا التتابع نجده في القصة القصيرة المعاصرة في البلاد العربية عند كتاب تيار الوعي ، فنجده في قصص ادوار الخراط ، محمد إبراهيم مبروك ، غادة السمان ، هاني الراهب محمد حافظ رجب ، أحمد هاشم الشريف ، محمود عوض عبد العال ، إبراهيم نصر الله ، كلثم جبر ، وغيرهم . ونقف عند قصص

بعضهم على سبيل التمثيل .

في قصة " نقطة دم " لإدوار الخراط من مجموعته " اختناقات العشق والصباح " تتكرر صورة الطفل عديد المرات ، وفي كل مرة يضفي الكاتب عليها أبعاداً جديدة يقول :" الرغبة والقلق تجيش كلها في صدر الطفل الذي كنته والذي أنا هو " فتتوحد صورة الراوي في صورة الطفل ، وتقترن بالقلق والخوف والضياع، ثم تتكرر الصورة تارة أخرى ويضفي عليها أبعاداً جديدة فيقول : "أعرف أنني لست طفلاً ، ولكنني لست بعيداً جداً عن ذلك الطفل ، فتقترن الصورة بالحصار والرؤى الكابوسية حيث الأبواب الشاهقة تحاصره من كل صوب ، والطرقات القطبية الحديدية الملتوية تمتد أمامه إلا ما لا نهاية ، وتتعدد صور حصار الطفل في القصة مرات عديدة ، وبرغم اختلاف مستوياتها إلا أنها تعبر جميعها عن حصار الذات ، وتكرار هذه الصور يستتبع بالضرورة تكرار الزمان والمكان ، حيث يكون الزمن في القصة أشبه بالدوائر المتداخلة حيناً والمتماسة في الحين الآخر ، وعليه تتكرر المشاهد واللوحات القصصية حاملة معها مضامين جديدة .

وهكذا في قصة " قبل السقوط " ، أقدام العصافير على الرمل ، على الحافة ، محطة السكة الحديد . نجد التتابع التكراري للمشاهد واللوحات والتي بدورها تحدث تتابعاً للزمان والمكان ، لأنها لا تنفصل عنهما في السياق .

وفي قصة " فزاع طيور آخر " لغادة السمان يتكرر مشهد سقوط المطر مرات عديدة من أول القصة إلى نهايتها ، وفي كل مرة يحمله الكاتب أبعاداً جديدة ، فيقول في بداية القصة :" تمطر ، تمطر ، تمطر برداً رمادياً وسأماً ، تمطر

منذ الصباح ، وعلى وتيرة واحـدة ، تزرعـني في مكـان بطـيء صحـارى شاسـعة ميتة، وركابه لا تعرف بعضهم بعضاً ."[1]

وتستمر في سرد بقيـة المشـهد القصصـي الـذي تصـور فيـه اشـتداد المطـر والبرد ونواح القطة ، ثم يتكرر المشهد تارة أخرى بمفهـوم آخـر فتقـول " تمطـر ، تمطر ، تمطر أمسية جديدة وكئيبة ، ليتها تنفجر رعداً ."[2]

تتكرر ثالثة فتقول :" تمطر بين جلدي ولحمي ، تمطر داخـل عظـامي ، في حلقي "[3] ورابعة تقول " تمطر ، تمطر ، تمطر أنيناً خافتاً يتعالى شيئاً فشـيئاً ، يتحـد مـع نـواح القطـة في الحديقـة ." [4] ، وخامسـة تقـول " تمطـر ، تمطـر ، والأنيـس يستحيل صرخات متقطعة ربما كان أطفالي في اللوحـات جياعـاً ." [5] ، وسادسـة تقول :" تمطر صراخاً ، من يصرخ هكـذا ؟ ربمـا كـان الجسـد في اللوحـة الـتي لم أرسم وجهها بعد يحتج ." [6]

ومن الواضح أن تكرار المشهد يحمل معاني جديدة ، على مستوى تطـور سقوط المطر فقد بدأ ضعيفاً واهياً ، ثم ظل يعلو شيئاً فشيئاً حتى تخلل مسـاحات الجسد واستحال أنيناً ثم عويلاً ثم صياحاً وصراخـاً وفي كـل مـرة تجسـد الراويـة حالة شعورية للذات والشخصية مغـايرة لمـا قبلهـا . كمـا أن التكـرار يحمـل معـه

---

[1]- غادة السمان : مصدر سابق ص٨ .

[2]- نفسه ص٩ .

[3]- نفسه ص١٠ .

[4]- نفسه ص١٤ .

[5]- نفسه ص١٥ .

[6]- نفسه ص١٥ .

بالضرورة تكراراً مكانياً وزمانياً .

وهذا التتابع التكراري غالباً ما يشيع في قصص تيار الوعي ، ويرجع هذا لطبيعة "تكنيك" هذه القصص التي تعتمد على فيض الحالات الشعورية ، وعلى التداعي النفسي للمعاني وعلى المونولوج الداخلي المباشر وغير المباشر ، وهذا التكنيك يؤدي بدوره إلى التتابع التكراري للمشهد .

وهذا التتابع بدوره له وظيفة دلالية ، حيث يؤدي إلى شيوع المونتاج الزماني والمكاني في القصة . ونجد هذا المونتاج " الزمكاني " شائعاً في " قصص كلثم جبر " ولا سيما مجموعة وجع امرأة عربية . وأهم القصص التي اعتمدت على *المونتاج الزماني* هي : الصندوق الخامس ، الحصار ، البريء ، ونقف عند قصة " البريء " على سبيل التمثيل . ففي القصة نجد أن المكان ثابت طوال القصة وهو أرض المطار ، لكن وعي الراوي يتحرك في الزمان من أول القصة إلى آخرها، فعندما يسأل رجل الجمارك الشاب عن محتويات حقيبته ، نرى الشاب يضم الحقيبة لصدره ويمتنع عن الإجابة ويتداعى على وعيه صور الماضي عن طفله وأمه وأبيه وأم طفله تقول الكاتبة :" مد الشاب حقيبته أمامه ، وقبل أن تعبث بها يد رجل الجمارك ، عاد فسحبها ثانية ، وضمها لصدره ، وهو يتقهقر للخلف ، (أحمل وجه طفلي المهجن وضحكاته ، وخصلاته السوداء ، وعينيه الجميلتين ، وأنشودة فرح مبتورة ، أحمل وجه أم طفلي ، وحزنها الغافي فوق الوسادة ، ولون ذوائبها المبتلة تحت المطر ، وبياض جلدها ، ودفء مشاعرها ، أحمل قساوة أبي ووجوه نسائه وهو يعددها بمنزله ، ويتحسس ممجداً كثرة المال والبنين ، أحمل وجه أمي الغاضب الذي يرفض تعدد نساء أبي ، ويتهمه بتكران

العشرة ، ويرحل عنه مخلفاً وجوهاً وحيدة خائفة تحت هجير ذلك الأب ، تحنو وهي تئن من القسوة ، أحمل أيضاً بقايا أوراق وأصداء ذكرى) .[1]

إن جميع الصور التي عددها الشاب في النص والموضوعات بين القوسين هي صور متداعية عليه تعبر عن تحرك وعيه في الزمان الماضي والحاضر ، على حين أن المكان ثابت لم يتحرك . وتعبر عن حالات العجز والضياع التي تنتاب الشخصية ، فالشاب صامت طوال القصة لا يملك غير اجترار الذكريات .

أما المونتاج المكاني : فيتضح في قصصها : العهد ، الرحيل ، والحلم ، باقة العشب البري ، الوجه الآخر ، وفيها يثبت الزمن ويتحرك وعي الشخصية في المكان ، ففي قصة " العهد والرحيل " يثبت الزمن عند اللحظة التي استلقت فيها الراوية للنوم ، ويتحرك وعيها في الأماكن التي كان يلتقي فيها والدها بمن يريد الزواج منها ، وتستمر في تداعيات الأمكنة المختلفة واصطحاب رحال الأمن لوالدها ليلاً ، ورحيل المخلّص الذي تتطلع إليه ، وهنا تجتمع مجموعة أماكن عديدة في وعيها بينما الزمن ثابت لم يتغير .

وهكذا يشكل المونتاج " الزمكاني " ملمحاً بارزاً في قصص الكاتبة نتيجة اعتمادها على التتابع التكراري لمستويات الزمان والمكان ، كما أن هذا المونتاج يكون أكثر اقتراناً بهذا التتابع التكراري دون غيره . لاعتماده على تكرار المشاهد والأحداث والمواقف القصصية .

---

[1]- كاظم حجر : مصدر سابق ص٨٤ .

رابعاً : استلهام التراث وأبعاده الرمزية :

ويعني به استيحاء الكتاب لأنماط التراث الإنساني سواء كان شفاهياً أو مكتوباً وسواء كانت هذه الأنماط أسطورية أو فولكلورية أو تاريخية ، أو شعبية أو صوفية أو أدبية ، أو دينية ، ويستلهمها الكاتب في قصصه بغية توظيفها فنياً في سياق القصة ، وتحميلها أبعاداً دلالية وإيحائية ورمزية للتعبير عن متغيرات الواقع الحياتي المعيش .

ومن المؤكد أن استلهام التراث وتوظيفه فنياً قد وجدت إرهاصاته في القصة القصيرة في المرحلة الواقعية وما قبلها ، لكنه شكل ظاهرة بارزة في الأعمال القصصية فيما بعد الواقعية ، ويرجع ذلك لعوامل فنية وسياسية واجتماعية وثقافية.

وأهم المعطيات التراثية التي شكلت رمزاً فنياً ودلالياً في القصة القصيرة هي المعطيات التراثية الأسطورية ، والشعبية ، والفلكلورية ، والتاريخية ، والدينية والأدبية ، ونقف عند بعض هذه الأنماط أو المعطيات التراثية لتوضيح كيفية تشكيلها للرمز الفني في القصة القصيرة .

أ- المعطيات الأسطورية للرمز :

ويعني به استلهام الكتاب للشخصيات أو الأحداث أو الرؤى الأسطورية وتوظيفها فنياً ودلالياً ، في سياق القصة القصيرة ، بغية التعبير عن قضايا الواقع الحياتي المعيش ، وأهم الكتاب العرب الذين اعتمدوا على الرمز الأسطوري في قصصهم منذ أواخر الستينيات وحتى نهايات القرن العشرين هم : أحمد الشيخ في

قصصه ؛ " ادعايات المواطن سخم سخام رع " ، " شوق " ، " عنق الزجاجة "، " الكرسي المهزوز " ، وفاروق خورشيد في " أناشيد طيبة " ، ومحمود العزب في " سؤال أبي الهول " ، ومجيد طوبيا في " غماض العين " ، وصلاح هاشم في " الحصان الأبيض " ، وبهاء طاهر في " بالأمس حلمت بك " ، ويوسف الشاروني في " الأم والوحش " ، وسلمى مطر سيف في مجموعة " عشبة " ، وعبد الله صقر في لحظة التفاوت الزمني ، والزوبعة ، ومحمد حسن حربي في الخروج على وشم القبيلة ، وحكاية قبيلة ماتت ، وعبد الحميد أحمد في السباحة في عيني خليج يتوحش ، ومريم جمعة في " شفق " و" ثقوب " ، وحسن رشيد في الزيارة الأخيرة ، كفارة أم عزوز ، وسامر الحي ، الغريب ، ونجد هذا التوظيف أيضاً في بعض قصص نجيب محفوظ ، ويوسف إدريس ، وجمال الغيطاني ، وصنع الله إبراهيم ، ويحيى الطاهر عبد الله ، وزكريا تامر ، والطيب صالح ، وحنا مينا ، وعبد الرحمن منيف ، وإبراهيم الكوني ، وغيرهم ، ونقف عند قصص بعضهم على سبيل التمثيل :

ففي قصة " أناشيد طيبة " لفاروق خورشيد من مجموعته " القرصان والتنين " استوحى شخصيتي " إيزيس وأوزوريس " أو " إيزا وأوزير " [١] ، وما تمثله هذه الأسطورة من طغيان قوى الشر ممثلة في " ست " ، على قوى الخير ممثلة " أوزير " فقد قتل ست أخاه أوزير وقذف به في الموج بعد أن وضع أشلاءه في

---

[١]– وضعنا هذه التسمية لأن الاسم الصحيح لأوزوريس هو " أوزير " ولحوريس هو " حور " ولإيزيس هو " إيز " ولممفيس هو " منف " ، أما مسألة شيوع لفظ إيزيس ، وأوزوريس ، فمرده أن العلماء اعتمدوا في أول الأمر على ما سطره الرحالة والمؤرخون الإغريق ، فوصلت إلينا الأسماء التي ذكروها بعد إخضاعها لقواعد اللغة اليونانية القديمة انظر : د. حسين نصار ، لغتنا العربية . جريدة الأهرام في ١٩٩٥/٩/٨ ص١٢ .

صندوق ووصل الصندوق عند جبل على الساحل اللبناني ، وبدأت إيزا تبحث عن جثمانه حتى عثرت عليه ، ثم ينتقم الابن حور لأبيه أوزير ، وفي قصة فاروق خورشيد ، تظل المحبوبة "إيزا " تبحث عن" أوزير " الضائع في جنبات الوادي قائلة :" يا بنات طيبة هل رأيتن حبيبي ، حلو كالطهر ، حبيبي قدماه مكن جوهر، البحر متألق ، شفتاه نور بلا لهب عيناه فيروزتان ، ثم تردف قائلة : " يا عذارى بحق إيزيس المعذبة الحائرة ، بحق إيزيس الوفية المحبة ، بحق إيزيس لا تنفرن مني ، فجرس ضحكاتكن الطلقة المليئة بالأمل الدافقة بحنان واعد ، الدافئة بآمال حب ، بعض من حبيبي " .

وهنا يستلهم الكاتب الشخصية الأسطورية ، بغية إبراز الدلالة الإيحائية لها ، والمتمثلة في التطلع للمخلّص الذي يمنح طيبة الخصوبة والنماء ، ويبدد ظلامات العقم التي سيطرت على الواقع من خلال ممارسات " ست " القهرية ، كما يبرز الكاتب أيضاً شخصية " إيزا " رمز الأمومة والخصب والعطاء ، إنها الأرض الطيبة التي لا تمنح خيرها إلا لأبنائها الشرعيين ، ولذلك عندما يقتل " ست " زوجها " أوزير " ، تلملم أشلاءه ومن أصلابهما تنجب " حور " رمز الخلاص والميلاد الجديد . ولكن في لحظات استدعاء الماضي تفجعها الحقيقة المرة في الواقع الحاضر . لأن المخلّص لم يأت بعد . وهنا تكمن الدلالة الإيحائية للرمز الأسطوري في القصة من خلال ربط الماضي بالحاضر .

إن الكاتب في هذه القصة استطاع أن يحدث تفاعلاً بين الشخصية القصصية المعاصرة والشخصية التراثية بغية تشكيل واقع جديد في الزمن الآتي . لكن " تيفون " المقابل لشخصية " ست " في الأسطورة يقف ضد ميلاد هذا

الواقع ، يقول الراوي :" إن عيون تيفون ليس فيها إلا السواد في ظلام الليل الدامس ، فح تيفون كالأفعى ذات الأجراس وماجت دنيا الظلام بفحيحه ، وأخذت أمواج من سواد تزحف إلى قلب طيبة ."

وإذا كان التوظيف الأسطوري في القصة مباشراً على مستوى الشخصية والحدث ، فإن بعض الكتاب قد وظفوا الأسطورة على مستوى الرؤية ، أي أننا لا نجد أسطورة بعينها ولكنه يحمّل الشخصية القصصية أبعاداً أسطورية ، فيجعلها شخصية تتسم بالأفعال الخارقة للعادة أو تفعل ما لا يستطيع الآخرون فعله . ونجد هذا المستوى عند معظم الكتاب الذين أشرنا إليهم آنفاً ، ونقف عند أحدهم على سبيل التمثيل .

تعد قصص " حسن رشيد " المنشورة في بعض الدوريات العربية نموذجاً للرؤية الأسطورية للشخصية وذلك في قصصه " الزيارة الأخيرة " ، " لعبة الحياة"، "الرحلة الأخيرة " ، " الموتى لا يرتادون القبور " ، " كاتب العرائض " ، وسامر الحي كنارة أم عزوز ، الغريب ، ففي هذه القصص تفقد الذات ذاتها نتيجة عدم تواصلها مع الأنا الجماعية فتضفي عليها الأنا الجماعية رؤية أسطورية، كما في قصة " الزيارة الأخيرة " حيث يظل الراوي طوال القصة يبحث عن شيء مفقود في واقعه الحياتي ويظل صامتاً ومستحضراً للقيم المفقودة ، وحينئذ يضفي عليه رواد المقهى مفاهيم أسطورية كالسحر والجنون والأفعال الخارقة . حتى أن " جبور " برغم أنه أقرب الشخصيات إليه إلا أنه عندما اقترب منه كان يخاطبه بحذر وخوف يقول الراوي : "كثرت الإشاعات ، يقال والله أعلم أن به مساً من الجنون ، ويقال إنه أصيب بالصمم ... وقال آخر من رواد المقهى مشاركاً في

الحديث أن به مساً من الجن ... قال أحدهم ذات مرة إنه مرتبط بقصة حب مع جنية عشقت صوته ... بعضهم أكد أنه يمارس السحر والشعوذة ويستحضر الجن ."[1]

وفي قصة " الرحلة الأخيرة "[2] يضفي ملامح أسطورية على شخصية " سيف " فهو الرجل القوي والبحار العظيم ، ويحقق " سلوم " في قصة " الموتى لا يرتادون القبور " ما يعجز عن تحقيقه الآخرون في رحلات الصيد يقول الراوي : " سلوم ليس نبتاً شيطانياً ، سلوم تمتد عروقه في باطن هذه الأرض ... سلوم كان مضرب الأمثال في العطاء ، في المقهى وهو يرتشف فنجان الشاي ويضحك ، يعتقد البعض أن به مساً من الجنون ، ولكن لا يتحدث مع أحد ، يتذكر الماضي كيف تراهن ذات مرة مع بعض البحارة ، أن بمقدوره أن يعتلي الصاري في أقل من دقيقة وقد فعلها أكثر من مرة ." [3]

وهكذا في قصصه الأخرى ؛ سامر الحي ، كنارة أم عزوز ، الغريب ، الوحيد الذي يعرف السر . نجد الكاتب يحمل شخصياته رؤى أسطورية ، لتكون رمزاً للخلاص . ومن الواضح أن الرؤية الأسطورية التي تشكلها الأنا الجماعية في قصص الكاتب إما نتيجة لقصور الوعي الفكري كما في قصص ؛ الزيارة الأخيرة ، الغريب ، الوحيد الذي يعرف السر ، وإما نتيجة التطلع إلى شخصية المخلّص القادم الذي لم يأت بعد . لأن الحلم عندما ينكسر ، والواقع عندما تهتزئ معاييره حينئذ يدب الضعف في أوصال أهل الحي ، ويتمسكون بالخرافة

---

[1]- حسن رشيد : الزيارة الأخيرة نشرت في جريدة " الراية " القطرية عدد ٤٢٩٤ في ١٣/١٠/١٩٩٣ .

[2]- نشرت في الراية عدد ٤٣٧٢ في ١٢/١/١٩٩٣ .

[3]- نشرت في الراية عدد ٤٤٩٤ في ٤/٦/١٩٩٤ .

التي صنعوها ، ويتطلعون من خلالها للبطل الخرافي الذي يخلصهم من اهتراء الواقع. ونجد ذلك في قصص ؛ لعبة الحياة ، الرحلة الأخيرة ، الموتى لا يرتادون القبور ، سامر الحي ، كنارة أم عزوز ، دورة الزمن .

وهكذا في قصص الكتاب العرب الذين أشرنا إليهم نجد أن معطيات الرمز الأسطوري تشكل ملمحاً بارزاً فيها ، حتى إن دراسة هذه الظاهرة في معظم أقطار الوطن العربي تحتاج إلى دراسة مستقلة في كل قطر من هذه الأقطار.

ب- معطيات الموروث الشعبي :

ويعنى به استلهام الكتاب للشخصيات والأحداث والمواويل والأغاني والمراثي والأماكن والحكايات الشعبية ، وتوظيفها فنياً ودلالياً في سياق القصة القصيرة ، بغية تعبيرها عن قضايا الواقع الحياتي المعيش .

وبرغم تداخل التراث الشعبي والأسطوري معاً في كثير من الأحيان ، وبخاصة إذا كانت الميثولوجية الشعبية ذات رؤى أسطورية ، إلا أننا تناولنا كلاً منهما على حدة لخصوصية كل منهما في السياق القصصي ، فالرؤى الأسطورية تقترن بالميتافيزيقا أكثر من الواقع ، بينما الرؤى الشعبية تقترن بالواقع أكثر من الميتافيزيقا ، فضلاً عن أننا نعنى بالرمز الشعبي في إطار مفهومه المطروح ووفقاً لأنماطه المشار إليها .

واستلهام الموروث الشعبي عني به العديد من الكتاب العرب ، حتى أنه لم يخلو قطر عربي من وجود هذه الظاهرة في إبداعه ، أو قصص كتابه . فقد عني به

كل من ؛ نجيب محفوظ ، ويوسف إدريس ، وغسان كنفاني ، وأبو بكر خالد ، والطيب صالح وإميل حبيبي ، وعبد الله العروي ، ومحمد زفزاف ، ومحمد ديب، وإبراهيم الكوني ، وليلى العثمان ، وعبد الرحمن منيف ، ويحيى الطاهر عبد الله ، وعبد الحكيم قاسم ، وأحمد الشيخ ، وعبد الوهاب الأسواني ، وجمال الغيطاني ، وعلي عيد ، وعبد العال الحمامصي ، ورفقي بدوي ، ومحمود العزب وغيرهم . ونقف عند بعضهم على سبيل التمثيل .

ففي قصص " يحيى الطاهر عبد الله " نجد هذا الملمح يشكل محوراً فيها ولا سيما في مجموعته " حكايات الأمير " فقد اعتمدت قصص هذه المجموعة على توظيف التراث الشعبي مثل الأغاني والمواويل والحكايات والأمثال الشعبية ، وفي قصته "حكاية ريفية" يكشف مساوئ الواقع الحياتي المعيش على لسان المجنون الذي ينشد مواويله الحزينة . وتكون هذه المواويل أداة تعبيرية طيعة عن الواقع الحاضر يقول :" وللخارجين من السوق يغني المجنون من فوق حائط متهدم : ولع الوابور يا جودة ، القطنة أكلتها الدودة ."

فالقصة تستخدم الأغنية الشعبية رمزاً فنياً ، يعبر الكاتب من خلالها عن الواقع الحاضر فقد أصبح اللامعقول معقولاً ، فالمجنون يدرك الحقائق ، في حين أن العقلاء يتلطفون الحالة ، والقصة تدخل بهذا التوظيف ضمن الرمزية التي تؤمن بأن الحقيقة لا يمكن استخلاصها من حقائق الحياة اليومية التي ندركها بحواسنا الخمس ، كما لا يمكن الوصول إليها عن طريق العقل ، فهي كذلك لا يمكن التعبير عنها بطريقة أو لغة منطقية ، فهي يمكن فقط الإيحاء بها عن طريق أفعال أو أشياء رمزية .[1]

---

[1] – د. رشاد رشدي : نظرية الدراما ص١٩٥ .

ونجد توظيف الموال الشعبي أيضاً في قصص " عود القصب " لمحمود العزب ، والجفاف لأحمد الشيخ ، " وإجازة ٧٢ " للغيطاني ، ويوم للمزيكا للمخزنجي ، والوهج لعلي عيد ، وغيرها . كما نجد توظيفاً للمراثي الشعبية في العديد من القصص القصيرة ويحملها الكتاب أبعاداً رمزية ، ليعبروا من خلالها عن المواضعات الحياتية السائدة في الواقع الحاضر .

ففي قصة " التجلي " من مجموعة الضحى العالي ليوسف أبو رية نجد الخالة تقوم بترديد كلمات المراثي الشعبية ، لتنعى بها ذاتها وواقعها ، تقول : "ياوابور يابو عجل حديد ، هات لنا القرايب من بلاد بعيد ،" ونجد أن معظم المواويل والمراثي الشعبية في القصة القصيرة اقترنت بالغربة والرحيل والضياع ، واستخدمها الكاتب أداة تعبيرية عن الظلم والاستبداد بشتى صوره وأشكاله ." وجميعها تقترن بظاهرة الحزن ، وخاصة المراثي الشعبية التي اقترنت بالحياة الاجتماعية والسياسية في المجتمع ."[1] .

كما استخدم بعض الكتاب الشخصيات الشعبية كشخصيات الليالي العربية ممثلة في "شهريار ، شهرزاد" وشخصيات السير الشعبية ، كالمهلهل سيد ربيعة ، وعنترة بن شداد ، وسيف بن ذي يزن ، والأميرة ذات الهمة ، وعلي الزيبق ، ووظفوها توظيفاً فنياً ودلالياً في قصصهم وحملوها أبعاداً رمزية للتعبير عن الواقع الحاضر .

جـ- المعطيات التاريخية للرمز :

ويعنى بها استلهام الكتاب للشخصيات والأحداث التاريخية وتوظيفها

---

[1]- انظر : د.عبدالحليم حفني : المراثي الشعبية ، ص٢٠٥-١١٩ . الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٢ .

فنياً ودلالياً في سياق القصة القصيرة ، بغية التعبير عن قضايا الواقع المعـاصر ، لأن الشـخصية التاريخيـة ، أو الحـدث التـاريخي عندمـا يدخـل في إطـار العمـل الأولي يتحول إلى رمز فني ودلالي لأنه ينقله من إطاره التراثي إلى المعاصر .

ففي قصة " الغول " للغيطـاني مـن مجموعـة " أرض أرض " تبـدأ القصـة بقول الراوي : يـا أهـالي مدينـة أوتـرو نـزل جنـد الغـول مـن الجبـال ، وأحـاطوا مدينتكم ، انتبهوا ، لا يخرج أحدكم ولا يدخل ، سـاعدوا جنـود الشـاه وحاميـة المدينة . بإذن الله . سيزول الخطر ، انتبهوا وما النصر إلا من عنـد الله . " فهـذه الافتتاحية تتضمن العنصر التـاريخي وتوظيـف حقبـة زمنيـة مـن العصـر المملوكـي والعثماني يحذر فيها الراوي من غارات المغول ، الـتي هـي في الوقـت نفسـه رمـز وإسقاط على غزاة الواقع المعاصر وبخاصة في أواخر الستينيات .

وفي قصة " شكاوى الجندي الفصيح " تبدأ الافتتاحيـة بشـكوى الجنـدي إلى مدير الشركة ، محتجاً على فصله دون سبب اقترفه ، وقصة " حارة الطبلاوي " مـن مجموعـة " منتصـف ليـل الغربـة " تبـدأ بإشـارة تلفونيـة تحـت توقيـع المبلـغ للإشارة ، وكل الافتتاحيات عنده تعتمد على الحس التاريخي ، فيقول في افتتاحية قصة " إجازة ٧٢ " من مجموعة " أرض أرض " مـرة أشـرفت علـى ترميـم بيـت مملوكي قديم عمره حوالي ستمائة سنة ، في الظهر ينصرف العمـال ، أبقـى أنـا ، صدقوني يـا أولاد كنـت أرى فيـه الحريـم والأكـل ينـزل للأغـراب في المضيفـة ، والسقا يجيء بقرب الماء كل صباح ."

ويتضح هنا مدى تعرية الكاتب لمفاسد الواقع الحياتي المعيـش مـن خـلال الإسـقاط التـاريخي المملوكـي ، ويتضـح توظيفـه للشـخصيات التاريخيـة في قصـة

" ناطق الزمان " من مجموعة " منتصف ليل الغربة " ، وفيها يوظف الشخصيات المملوكية ويحملها إسقاطات معاصرة لينقل بذلك الشخصية من إطارها التراثي إلى المعاصر يقول :" إن هذه الأيام البعيدة ذكرته بأيام أكثر بعداً عندما دخل سليم العثماني في أرض مصر ، ولعب سيفه في الرقاب ، فكاد ينهي الحي بها . عندما اندفع المغول عبر بغداد ، واجتاحوا الشام في أيام . رأى في الأعداء رجالاً من قبائل الهون البربرية القديمة أعوان " تيمورلنك " الاسبان الغزاة ، ذابحو هنود الأزتيك ، محاربون متوحشون يأكلون لحم الإنسان . "

إن الكاتب يجسد ضياع البلاد والأمان والمأوى بدخول الغزاة الأرض العربية ، واجتياحهم لها .

وقد وظف أحمد الشيخ " الأحداث التاريخية " في بعض قصصه ومنها قصته " مدينة الباب " من المجموعة التي تحمل الاسم نفسه وفيها مزج بين الأحداث المعاصرة والتراثية لينقل بذلك الحدث من بعده التراثي إلى بعده المعاصر المحمل بالرموز والدلالات :" حدثنا عما كنا نجهله من تاريخنا القديم والحديث عن المدن والغزاة ، عن الملك والحاشية وصفقات السلاح ، عن السخرة والكرباج والديون وفتح القناة عن " ديليسبس " والامتياز وصحن المكرونة الشهير الذي التهمه سعيد باشا ."

فالكاتب لا يقف عند الحدث وحده لكنه يوظف الشخصية أيضاً ويعري عن طريق الإسقاط التاريخي مفاسد القوى السلطوية التي أضاعت الأرض والشعب ومأوى البسطاء الآمنين . بل إنه ينتقد المدينة التي أطلق عليها سعيد باشا اسمه . ويسميها "مدينة الباب" .

ويوظف جميل عطية إبراهيم الحدث التاريخي ممثلاً في نكسة ١٩٦٧ ، وينتقد الراوي الواقع السياسي آنذاك والوفود الأجنبية التي أتت البلاد ، و لم تفعل شيئاً غير أنها كانت السبب في قذارة دورات المياه يقول الراوي في إحدى رسائله لصديقه في قصة " القاهرة مدينة غير وثنية " : " أنت لا تعرف مثلاً مثل بقية العرب أن المستعمرات الإسرائيلية بدأ العمل فيها واحدة بعد الأخرى كالآتي "مكتة إسرائيل " قرب يافا عام ١٨٧٠ ، موزة سنة ١٨٧٣ ، بتاح بكغا سنة ١٨٧٨ ، زخاروف يعقوب ، ورشون صهيون ، وروس بنيه سنة ١٨٨٢ ، ثم بنى اليهود أربعاً وثلاثين مستعمرة بين عامي ١٨٧٣ – ١٩١١ . "[1]

و هنا يقرن الكاتب الأحداث الماضية بالمعاصرة ويوظفها في بناء القصة ، وكأن التاريخ مادة فنية يشكل منها الكاتب أحداثه وشخصياته تشكيلا فنيا ، وهذا الاسترجاع التاريخي في القصة يرتبط بالأحداث التاريخية الماضية لبداية الهجرة اليهودية إلى فلسطين فمنذ " أوائل العقد الثامن من القرن التاسع عشر ، ازداد عدد اليهود في فلسطين ، ويقدر " بيرز" عددهم بحوالي عشرين ألفا ، ويرتفع التقدير قليلا عند بعض المصادر الصهيونية فيصل إلى أربعة وعشرين ألفا . "[2]

"ثم جاءت دعوة هرتزل بالهجرة إلى فلسطين حيث تحولت من هدف ديني إلى سياسي وأقامت المستعمرات التي كانت مهددة بالفشل لولا مساعدة " روتشلد" السخية. "[3]

---

[1]– جميل عطية إبراهيم : الحداد يليق بالأصدقاء . قصة " القاهرة مدينة غير وثنية " .

[2]–وليم فهيم : الهجرة اليهودية إلى فلسطين ص٢٣ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٤ .

[3]– نفسه ص٢٠ .

وهنا يحدث الكاتب إسقاطاً فنيا بين محاولات الاستيطان في العقد الثامن من القرن التاسع عشر و المستوطنات الإسرائيلية المعاصرة في الأرض العربية المحتلة منذ عام ١٩٦٧ . فقد حدث استيطان في غزة ، وشبه جزيرة سيناء ، ثم استيطان مرتفعات الجولان ، ثم الضفة الغربية لنهر الأردن ، ثم الاستيطان الصهيوني في الجليل الشمالي والجنوبي والوسط ." [١]

إن الكاتب يوظف الحدث التاريخي توظيفاً دلالياً ، فيوحي من خلال رسائله لصديقه للأحداث المعاصرة . لذلك يقول الراوي في إحدى رسائله لصديقه في نفس القصة:" أنت تعرف شيئا عن هرتزل وعن مقابلاته لمصطفى كامل وزيارته للقاهرة في عهد "اللورد كرومر" وهذه معلومات غائبة عن أذهان العامة في مصر ."

إن نكسة ١٩٦٧ ، قد ألهبت مشاعر الكتاب العرب فانطلقوا يكتبون مئات القصص التي تجسد نبض الوقع ومرارة الهزيمة ، وينبشون التاريخ في شتى عصوره المختلفة على مستوى لشخصيات والأحداث والمواقف كما يستخدمونه وسيلة تعبيرية عن المتغيرات في الواقع الحاضر .

وهكذا نجد استدعاء الكتاب للمواقف والأحداث والشخصيات التاريخية يشكل ملمحاً بارزاً في معظم قصصهم ، فنجد ذلك عند محمد البساطي في قصته " التمثال " من مجموعة أحلام رجال قصار العمر ويحيى الطاهر عبد الله في قصة " المهر " من مجموعة " الدف والصندوق " وبهاء طاهر في قصة " نهاية حفل "

---

[١] - انظر : د. عبرية قاسمية ، د. علي الدين هلال . المستوطنات الإسرائيلية في الأراضي العربية المحتلة منذ عام ١٩٦٧ ، الفصل الخاص بخريطة الاستيطان الإسرائيلي في الأراضي المحتلة .

من مجموعة "الخطوبة" ومحمود الورداني في قصة " صورة للخروج " من مجموعة " السير في الحديقة ليلاً " ، ورفقي بدوي في قصة " وألقينا بخلاصها في البحر " من مجموعة البحث عن حقيقة ما يقال ، ومجيد طوبيا في قصة " بعض المنحنيات " من مجموعة الوليف ، ومحمد عز الدين التازي في مجموعته " أوصال الشجر المقطوعة " سنة ١٩٧٥ النداء بأسماء سنة ١٩٨١ ، وغسان كنفاني في كل مجموعاته القصصية ، وفوزية رشيد في مجموعتها " مرايا الظل والفرح " ، " كيف صار الأخضر شجراً " وغيرهم .

ولا يقف الرمز التراثي عند هذه الأنماط ، لكنه يمتد ليشمل الأنماط الأخرى كالرمز الصوفي والأدبي والفلكلوري والديني .

خامساً : توظيف الرؤية الحلمية :

إن استخدام الحلم في النص الأدبي قديم قدم الفنون الأدبية وقدم نشأة القصة القصيرة الفنية في العصر الحديث ، ويرجع ذلك إلى عناية تراثنا العربي القديم بالأحلام . فلقد ظلت الأحلام بفضل الموروث الديني والشعبي تراثاً حياً متصلاً ، فألف أحمد الصباحي عوض كتاباً بعنوان تفسير الأحلام ، ويعنى بتأويل الأحلام على طريقة مؤلفي العصور الوسطى مثل كتاب " تعطير الأنام في تفسير المنام " للنابلسي ت ١١٤٣ هـ ، وكتاب " منتخب الكلام في تفسير الأحلام " المنسوب لابن سيرين ، ووجود هذه المؤلفات يدل على عناية تراثنا العربي بالأحلام .

يضاف إلى ذلك أن بعض أدبائنا قد تأثر بالأدب الأوربي ، وخاصة

كتاب " تفسير الأحلام " لفرويد ، وأعمال جيمس جويس ، وكونرا وايكن ، وفرجينا وولف ، فهؤلاء الكتاب قد تأثروا بنظريات التحليل النفسي لحركة الأحلام في رواياتهم .

وما يعنينا هنا ليس الحلم المباشر المسرود في القصة القصيرة الواقعية أو ما قبلها ، بل نعني بالرؤية الحلمية للقصة القصيرة ، وهي التي تتشكل فيها القصة تشكلاً حلمياً . أي أننا لا نعثر على حلمه بالمفهوم المباشر له ، كأن يصرح الراوي في القصة بقوله "حلمت" أو رأيت فيما يرى النائم ، أو غيرها من الألفاظ الدالة على التصريح بالحلم لكن نجد الحلم ينساب في القصة دون تصريح به ، وذلك عن طريق التداعي الحر للمعاني والصور والذكريات والمشاهد الماضية أو المستقبلية ، فالأحلام تتداعى على الشخصية دون تصريح ودون تدخل من الراوي. ويرتبط الحلم في هذه الحالة بالبنية الشمولية للقصة القصيرة ، ويكون شديد التكثيف سريع التنقلات ، غير متسق التتابع والبناء ، ويميل إلى التقطيع وعدم الاستمرار ، ولغته تكون تجسيدية مصورة .

ويرجع شيوع هذه الظاهرة – إلى جانب عاملي التأثر بالأدب الأوربي والتراث العربي – إلى عامل ثالث تمثل في انعكاس هزيمة ١٩٦٧ على وعي الكتاب العرب وإحساسهم بمرارة الهزيمة والضياع . فاتجهوا إلى وعيهم الداخلي ينشدون فيه واحة للأمان ، بعد أن تملكهم الضياع في الواقع الخارجي .

وكانت الرؤية الحلمية أقرب الوسائل الفنية تعبيراً عن الواقعين معاً ؛ الداخلي والخارجي ، إذ أن القصة التي تعتمد على الشعور والتداعي يكون للحلم دور بارز في بنائها ، فأحياناً ما يقترب الكاتب بشخصية من الشخصيات

بالدرجة التي تجعله يحلم حلم الشخصية ، بدلاً من أن يحلم حلمه هو ذاته ."[1]

ومن ثم شاع توظيف الحلم في الأدب المعاصر ، للحد الذي يعد رمزاً فنياً في بنية القصة القصيرة ، وأصبح يشكل ظاهرة فنية في نسيجها فقد " أصبح الإنسان المعاصر لا يقبل الأشياء من خلال المنطق المألوف وجنح إلى اكتشاف اللاشعور من خلال تعقد العلاقات الاقتصادية ، وكان لا بد أن نرى وسائل جديدة غير مألوفة ، على شكل القصة وعلى لغتها وعلى أسلوبها فتكتشف ما تستطيع به أن تستوعب التجربة من لغة الأحلام ومنطق اللاشعور ." [2]

ومن هنا كانت الرؤية الحلمية إحدى الظواهر الفنية التي تعبر عن ملامح التجديد في القصة القصيرة الواقعية ، حيث ارتبط بتكنيك القصة الشعورية التي يستغرق كاتبها في لحظات التداعي النفسي نتيجة استحضاره الصور الماضية أو الحاضرة أو المستقبلية ، "لأن المادة التي تكون محتوى الحلم إنما تستمد جميعها من الخبرة على نحو أو آخر ، أي أن الحلم إنما يستحضرها أو يتذكرها ." [3]

وأهم الكتاب العرب الذين اعتمدت قصصهم على الرؤية الحلمية هم كتاب تيار الوعي " stream of consciousness " مثل ؛ ادوار الخراط ، هاني الراهب ، غادة السمان ، محمد إبراهيم مبروك ، محمود عوض عبد العال ، كلثم جبر ، أحمد هاشم الشريف ، محمد حافظ رجب ، وغيرهم .

ونقف عند بعضهم على سبيل التمثيل وليس الحصر ، وذلك لتوضيح ماهية الرؤية الحلمية في القصة القصيرة . وارتباط الرؤية الحلمية بقصص تيار الوعي له ما يبرره من الناحية الفنية والموضوعية وذلك للأسباب الآتية :

---

[1]- فالنتينا ايفاشيفا : الثورة التكنولوجية والأدب ، ترجمة عبد الحليم سليم ص٢٨٩ .

[2]-د. عبد الحميد إبراهيم ، مقالات في النقد الأدبي ٨٣/٢ .

[3]- سيجموند فرويد : تفسير الأحلام ، ترجمة مصطفى صفوان ص٥٠ .

١- إن كلاً من قصص تيار الوعي والرؤية الحلمية يعتمد على طريقة تداعي الذكريات والصور والمعاني ، لأنهما يعتمدان على مجرى الشعور أو "الوعي" كما أن " الحلم عملية ذات معنى يمكن إدراجها في سياق خبراتنا النفسية " [١] وقصص تيار الوعي تشتمل على أنواع التجارب العقلية من الأحاسيس والذكريات والتخيلات والمفاهيم وألون الحدس ، وتشتمل على ألوان الرمز والمشاعر والتداعي ، وكل من الحلم وتيار الوعي يتفقان في الاتصال بالنفس الداخلية وعدم الترابط والنظام والوحدة .

٢- كل منهما يعتمد على معكوسية الزمن ، أو عدم الترتيب الزمني المنظم ، لأن هذا الترتيب قد قام - في الحلم وفي قصص تيار الوعي - في اللاشعور "فالأحلام تختلف في مسلكها تجاه الترتيب الزمني لأفكار الحلم ، إذا كان مثل هذا الترتيب قد قام في اللاشعور ."[٢] ومادة القصة قائمة على تداعي المعاني وفيضان الوعي وجريانه وسيولته دون مراعاة للقيود والترابط العقلي وتنظيماته ، وكل هذه السمات تتمثل في القصة الحديثة التي تنبت هذا التيار. ومن ثم لم يتبع كلاهما الترتيب التسلسلي للزمن إذ " تبدو وحدتا الزمان والمكان وتلاشيهما أحياناً أو تداخلهما ، وبخاصة عندما يصعب تحديدهما في الحلم والكابوس أو عدم التقيد بالربط المنطقي والرتابة العقلية ، وهذا لون من اللامعقولية . لأن العقل عاجز عن تعليل سلوك الإنسان وتداعي خواطره." [٣]

---

[١]- روبرت همفري : تيار الوعي في الرواية الحديثة ، ترجمة د.محمود الربيعي ص٢٤ .

[٢]- فرويد : مرجع سابق ص٣٤ .

[٣]- د.طه محمود طه : القصة في الأدب الإنجليزي ص١٥٧-١٥٨ .

٣- كل منهما يسرف في استخدام الصور البلاغية ، من حيث البناء المعقد ، فالحلم تتداخل أجزاؤه في علاقات منطقية أو لغوية تتنوع غاية التنوع ، ففيها المتقدم والمتأخر وفيها الاستطراد والإيضاح ، وفيها الشرط والتدليل والمناقضة، كما أن لغته مصورة ، لها نحوها وبلاغتها وتراكيبها الخاصة بها .
وقصص تيار الوعي استخدمت أيضاً الوسائل البلاغية لإدراك إيقاع الوعي ونسيجه ، ونعني بالوسائل البلاغية ، المعنى الذي أشار إليه روبرت همفري من حيث أنها " تدل على عدم الاتصال ، وعدم الاستمرار أو الترابط ، والتكرار المعكوس ، والحذف ، وتغير التراكيب داخل الجملة الواحدة ، والمكملات غير المرتبة ، والاختصار ." [١]

ومن هنا كانت علاقة الرؤية الحلمية بقصص تيار الوعي علاقة حميمة .

ارتبطت الرؤية الحلمية بقصص ادوار الخراط بداية من قصص مجموعته " ساعات الكبرياء " سنة ١٩٧٢ ، وحتى مجموعته " اختناقات العشق والصباح" سنة ١٩٨٣ . وتبدو الرؤية الحلمية في قصته " آخر السكة " حيث تداعى على وعي البطل المقهور صور نعمات يراها تارة في النوم وأخرى في اليقظة ولا يستطيع التفرقة بين المرحلتين لأنها تتداعى عليه في كل الأوقات ، وكذلك في قصته " نقطة دم " نجد هذا التداعي غير المنظم واختلاط الحلم باليقظة يقول : "وفي نور المغرب رأيت وجنتيها منفرجتين بنار نضرة ، وكانت أنفاسها متسارعة وهي بعد قليل ... وسمعتها تضحك وعرفت في ضحكتها مرارة لا شأن لها بي ، ورأيتها تقوم فجأة وانسدلت جلابيتها على جسمها الذي توتر بيقظة مفاجئة وهي تصعد الجسر الوعر برشاقتها النافرة ."

---

[١]- انظر : روبرت همفري : مرجع سابق ص١٩٦-١٩٧ .

هذا التداعـي يتـم علـى وعـي السـاردة في لحظـة حلـم اليقظـة ، وتتنـوع الأفكار والذكريات في خيوط متعددة لكنها تتماس عنـد نقطـة معينـة مـن خـلال الترابطات الشعورية التي تربط بينها ، ويعتمد في رصد حركة الحلم على الذاكـرة والحواس والتخيل ، فنجد حركـة الوعـي الشـعوري وهـي تلتقـط تفـاصيل الحلـم تنتقل من فكرة لأخرى عبر الزمن اللامنتظم ، وفي النهاية يجمعها خيـط شـعوري واحد . وتصبح العلاقـة بـين تصـاوير الحلـم مقابلـة لوحـدات الجمـل في التحليـل اللغوي للنص . وهذه اللغة نجدها بدورهـا تعتمـد علـى التقطيـع وعـدم التواصـل لأنها تقفز وفقاً لقفزات الشعور ، ولذلك لا يسير الزمن فيها علـى وتـيرة واحـدة لكنـه يتداخـل بتداخـل مستويات الشـعور" فالحـاضر يمتزج بالمـاضي والأمكنـة والعلاقات تنصهر من بوتقة واحدة .

وتبدو هذه الرؤية الحلمية أكثر وضوحاً في قصـص محمـد إبراهيـم مـبروك ففي قصته " نـزف صـوت صمـت نصـف طـائر " تتشـكل الرؤيـة الحلميـة بكـل مستوياتها المتعددة . يقول : " آخر مرة كنت فيها نائماً بكاملي : بوضوح أذكـر أنني تقلبت في الفراش ، فرفعت رأسي كالعادة لأصغي إلى تنفس صوت " أمـل " سمعت السرير هادئاً ، وسكون تام يصدر منه ، أدرت رأسي فخيـل لي أن الغرفـة تتغير . لم أكن أصدق أن التخيل سينصب بصوت عال ليفاجئني . عندما وجـدت الظلمة تستحيل إلى ملاءة سرير خيالية ، وأحسست بأنني لا أملـك القـدرة علـى إدارة رأسي أو حتى التحديق بإمعان إلى جانبي ، فأصغيت أكثر فلم يرن في أذنـي سوى صوت قلبي الذي أخذ يتعالى حتى سمعته كموج أكاد أختنق فيه ، فقفزت من الفراش وانحنيت على أمل ، فلم أجد " أمل " تحت الغطـاء ، انكفـأت راجعـاً

فتعثرت في السرير " [١].

وواضح هنا تشكل القصة تشكلا اقرب للرؤية الحلمية من حيث عدم الترابط والاستمرار ، وتقطع الأفكار وعدم تسلسلها تسلسلاً منتظماً ، واللغة المصورة التجسيدية التي يعتمد عليها ، وصورة " أمل " طفل المستقبل الذي يتداعى عليه في لحظات اليقظة والحلم ، حتى غدت صورته ماثلة أمامه في كل الأركان في البيت وعلى السرير وفي الشارع وفي المقهى وفي قلبه المختنق ، وفي الظلمة ، والسمات التي يتسم بها النص القصصي هنا سمات حلمية في اللغة والتشكيل والصور والمشاهد .

إن الراوي يحلم بالوليد القادم " أمل " فيتجسد له وهماً يتداعى عليه دائماً ، فحين يعود لفراشه يظهر له برأسه الصغير تارة ويختفي تارة أخرى ، كما يظهر له أيضاً في زمن ومكان غير متوقعين ويعبر عن ذلك أيضاً بلغة غير منظمة ، لأن لغة الكاتب في الحلم لغة مصورة تعتمد على التصوير ، لكن يشوبها القطع ولا نبعد عن الحقيقة كثيراً حين القول إن قصص الكاتب في بنائها ولغتها وتركيبها حلم مكثف ، لكن الكاتب غالباً لا يصرح بالحلم ، لكنه يتداعى عليه ممثلاً في الصور والذكريات واللوحات والمشاهد التجسيدية .

وجاءت اللغة المصورة لتجسد صور القهر الذي يعيشه الراوي ، حيث الخوف والصمت والضياع يحوطه من كل ناحية ولا تستطيع الذات البوح بآلامها وحينئذ يحل الحلم الصامت والمناجاة النفسية محل المباشرة والتصريح ، ويصبح الغموض الفني ضرورة يقتضيها سياق النص القصصي .

---

[١]- محمد إبراهيم مبروك : عطش شاه البحر ، قصة " نزف صوت صمت نصف طائر " ص١٠ .

وهذه الرؤية الحلمية وخاصة على مستوى اللغة نجدها في قصص كلثم جبر ، ولا سيما بعض قصص مجموعتها " وجع امرأة عربية " فنجدها تعتمد على عدم الاستمرار وبعض المجازات البلاغية ، والتكرار ، والحذف ، وتغير التركيب المألوف للجملة ، والمكملات غير المرتبة والاختصار ، والقفزات الزمنية والمكانية المفاجئة . ونقف عند نص لإحدى قصص الكاتبة لتوضيح هذه السمات ، على أن التعليق الموضوع بين قوسين هو تعليقنا نحن ، وما عداه بين التنصيص هو نص الكاتبة ، تقول في قصة " ميلاد جديد " : " الجهة اليمنى من الطريق التي أحتذيها في أول الأمر تركتها ، تلعثني الأرصفة ، والشوارع الواسعة (صورة بلاغية) والطريق لم يعد منحدراً : اتسع واتسق أصبحت له فروع ، والوجوه تسير مستقيمة ، والخطوات مسرعة ، وأنا يمكنني الصراخ والبكاء والغناء ، دون أن يلتفت إليّ أحد ما ، ويستفسر عن سر جنوني ويطالبني بالكف والعودة ، ولكن الجوع يناوش سعادتي (صورة بلاغية ومحسنات بلاغية) وهناك إحساس آخر . إنه التعب (اختصار وإيجاز) الوقت بعد الظهيرة (قفز زمني) قدماي ملتا من خطواتهما الواثقة فوق الطريق ، وباتتا تؤلماني . الطريق .. الرصيف .. انتهى .. الرصيف (تكرار وتغيير للتركيب المألوف للجملة والمكملات غير مرتبة) وأنا جائعة . المنازل هنا متناثرة وهناك بالقرب منها حديقة واسعة ، وخطواتي التعبة تقودني إليها ، المقاعد متناثرة (عدم الاتصال بين بعض الجمل) احتللت أحدها، خلعت حذائي ، مرغت قدمي بالعشب ، إنه مبلل ، ألقيت نفسي فوقه ومرغت وجهي به ، وجهي ، شعري . و .. نمت .. لا .. لم أنم بعد .. إني أسمع.. خطوات همسات . أسمع . والجوع .. التعب .. الإحساس بالفرح .. لماذا يتلاشى (تكرار وتغيير في التركيب المألوف والمكملات غير مرتبة) أمي ..

أجل أمي أبي .. أجل أبي . أخوتي . لا . ما الذي أتى بهم ، ولماذا أفسد سعادتي . أمي . أبي . والأصوات تقل من حولي . أمي . أخوتي . أبي . والتعب يجعل النوم لذيذاً فوق العشب .. و .. أبي .. و .. (تكرار وحذف والمكملات غير مرتبة) "[1]

وواضح في هذا النص عدم الاستمرار والتقطيع في مواقع كثيرة وهي سمة ترتبط بقصص تيار الوعي وترتبط أيضاً بالرؤية الحلمية واللغة المصورة ، والذات في القصة تؤثر الصمت في كثير من المشاهد ، لكنه ليس صمتاً عدمياً ، بل تتداعى على الذات أحداث ومشاهد ومخاوف وآمال وآلام وكلها تتفاعل معها . والذات ترصد وعي الحاضر اللامنطقي والمنطقي في صور منطقية حيناً ولا منطقية في الحين الآخر . ولذلك نجد " تكنيك " اللغة أقرب إلى تكنيك الأحلام من حيث اعتمادها على التجسيد والتشخيص وتراسل مدركات الحواس ، والرؤية الحلمية تعد وسيلة لوصول الذات إلى المعرفة العليا ، وتعتمد على المغامرات الخارقة ولا يحكمها منطق مألوف ، ولكن لها منطقها الفني الخاص المتجسد في الترابطات الشعورية للذات . والقراءة الفاحصة لقصص كلثم جبر يجد أنها تعتمد إلى حد كبير على اللغة الحلمية المصورة والتي هي الوسيلة التعبيرية للرؤية الحلمية .
وهكذا في بقية قصص الكاتبة ، وفي قصص الكتاب المشار إليهم نجد أن الرؤية الحلمية تحكم المنطق الفني في هذه القصص ، كما أنها تشكل ملمحاً بارزاً في القصة القصيرة العربية المعاصرة ولا سيما قصص تيار الوعي

[1]- كلثم جبر : مصدر سابق ص٥٢-٥٣ .



المبحث الرابع

الرواية العربية

نشأة الرواية العربية

الرواية الواقعية

الرواية فيما بعد الواقعية

الدكتور مراد عبدالرحمن مبروك

الدكتور محمد نجيب التلاوي

نشأة الرواية العربية

١ – جذور فن القص عند العرب :

هل عرف العرب القدماء فن القص ؟ سؤال فرض نفسه منذ مطلع هذا القرن بعد المشاركة العربية الإيجابية والفعّالة في مجال فن القص بأنواعه ولا سيما في مجال فن الرواية . وانقسم النقاد والمؤرخون إلى قسمين ، أما الأول فيُقر بوجود جذور قوية لفن القص عند العرب تكفي للإقرار بسبق العرب في هذا المجال . بينما يرى القسم الآخر ودعاته أن العرب قد عرفوا فن القص والرواية بعد الاتصال بأوربا في العصر الحديث .

وفريق المعارضين العرب يسبقهم بعض المستشرقين مثل (دابور) الذي قال :

" إن العرب لم يكن لديهم معرفة بالقصاصين الإغريق ، و لم تؤثر الثقافة اليونانية في العرب إلاّ عن طريق الرياضيات والطبيعيات والفلسفة " [١] . أما المستشرق (هيل) فيردد المعنى نفسه : " إن ثمار الترجمات العربية عن اليونان كانت الرياضيات والفلسفة والعلوم " [٢] .

---

[١] – تاريخ الفلسفة في الإسلام ، دابور ، ترجمة أبو ريدة ، ص١٦ . ويبدو أن الرجل يقصد الحديث عن فن المسرح بالتحديد لأن الفن القصصي المعروف للإغريق آنذاك .

[٢] – ج.هيل في كتابه (حضارة العرب) .

ووجدت هذه الآراء صدى عند بعض الدارسين العرب ، فأحمد حسن الزيات يقول عن الفن القصصي : " .. وله عند الفرنجة مكانة مرفوعة ، وقواعد موضوعة ، أما عند العرب فلا خطر ولا عناية لانصرافهم عما لا رجع للدين منه "[1] ، وقال جرجي زيدان : " الروايات فن له شأن عظيم في آداب الفنون الإفرنجية ، .. وأما في العربية فإنه أضعف فروع الأدب "[2] . وردد زكي مبارك المعنى نفسه فقال : " إن العرب بفطرتهم لم يميلوا إلى القصص المعقد الذي وُجد كثير منه فيما أثر عن اليونان القدماء والذي ذاع عند الانجليز والروس "[3]

أما عن المؤيدين لوجود أصول وجذور قوية لفن القص والرواية في الأدب العربي القديم فأذكر منهم (فاروق خورشيد) الذي قال : " الرواية العربية قديمة قدم التاريخ منذ البداية الأسطورية ونحن نروي ونحكي ... ونتيجة لولوع الإنسان بالحكي ... بدأت الرواية العربية بالقصة الخارجية من تصف المعبد في شكل الأسطورة القديمة ، ثم بعد ذلك انتقلنا إلى القصة التي تحكي الإنسان والأسطورة التاريخية والملاحم القديمة ممثلة في السير الشعبية (سيرة عنترة ، سيرة سيف بن ذي يزن وسيرة ذات الهمة وحمزة البهلوان والظاهر بيبرس) ، ثم بعد ذلك تأتي المرحلة التي تم فيها المزج بين هذا النوع من السير بالأدب ، فرأينا استغلال السير الشعبية في صور فنية كالمقامات ... والفصول القصصية في كتب الأدباء مثل قصص الحيوان عند ابن المقفع والفصول الساحرة عند الجاحظ " .

---

[1] – الأدب العربي ، أحمد حسن الزيات ، ٢٤٧ .

[2] – تاريخ آداب اللغة العربية ، جورجي زيدان ٢.. ، ٣٥ .

[3] – النثر الفني ، زكي مبارك ، ٢٠٤ .

وجاء توفيق الحكيم قبيل مماته ليصرح في جريدة الأخبار القاهرية بوجود جذور قوية لفن القص فيقول : " ... ما هذا الذي تقوله عن تأصيل القصة والرواية في الأدب العربي ونحن عندنا سورة القصص في القرآن الكريم ... وإذا رجعنا إلى تاريخ القصة عندنا وجدنا أنها تسبق وجودها في الآداب الأوربية بقرون طويلة ، لكن ذاكرتنا كذاكرة الدجاج لا ترى إلاّ حبة القمح قرب منقارها ، وكذلك نحن لا نرى القصة أو الرواية إلاّ اليوم ، وفي ظهورها وازدهارها منذ القرن التاسع عشر .

ويقال إن النبع الأول للرواية الأوربية رواية (ستالين) لفرناندو روخاس الأسباني ، وبعدها (دون كيشوت) لسرفانتيس ١٦١٦ ... ولما كان الأسبان هم المنبع التاريخي لظهور الرواية الأوربية ألا يذكرنا ذلك بمصادر العرب في الأندلس ، وإمكان وجود تأثير لها على الأصول الأسبانية ... وأما إذا اتجهنا إلى الشرق نبحث عن أصل الرواية وجدنا سيرة الظاهر بيبرس وسيرة عنترة ... والرواية الفلسفية لابن طفيل والمعري ...

ومن المستشرقين الذين أيدوا وجود جذور قوية لفن القص في أدبنا العربي أذكر على سبيل المثال (جب) و (بارون كارا ديفو) ، وترادفت أقوالهما فيما معناه (بأنه لم يسبق الأدب العربي أي أدب آخر في نوع الأقاصيص) .

وأتصور أن الفارق بين المؤيدين والمعارضين يكمن في عدم التفريق بين مفهوم الفن القصصي المعاصر وبين أنواع الحكي والإخبار عند العرب القدماء ، وربما أن المنكرين قد نظروا إلى جذور القص العربي وعيونهم على الفن القصصي بمفهومه وتكتيكاته المعاصرة ومن هنا كان النفي والإنكار .

وإذا كان فن القص من الفنون الأدبية الحديثة ، فهذا لا يمنع وجود جذور لهذا الفن تمتاز بالقوة والتنوع في تراثنا العربي .. بل وتمددت هذه الجذور لتؤثر بشكول مختلفة على القصاصين والروائيين العرب وغير العرب ، ومن هذه الجذور نذكر :

- **القصص الفلسفي** : وهو يقوم على فكرة فلسفية تستمد قوامها من الثقافة الاسلامية مثل (رسالة الغفران للمعري ٤٤٩ هـ) ومثل (التوابع والزوابع - لابن شُهيد ٤٢٦ هـ) ومثل (حي بن يقظان - لابن طفيل ٥٨١ هـ) .
- **القصص اللغوي** : وكان بسبب استثمار التراث الشعبي واستعراض ثقافة لغوية وبلاغية وتبلور بشكل مباشر في المقامات .
- **القصص الشعبي** : وهو يعتمد على البطولة المطلقة التي تستمد قوامها من الواقع ومشبعة بخيال يرضي فضول القارئ ونلاحظ ذلك في السير الشعبية نحو (سيرة عنترة ، أبو زيد الهلالي ، الأميرة ذات الهمة ، الزير سالم ...) .
- **القصص الديني** : وهو كم كثير وتردد في كتب التفسير ، ووجدت مبالغات فيما تسرب من الاسرائيليات .
- **القصص الإخباري** : وهو أقدم الحكايات العربية كالنوادر والأخبار وحكايات الهجاء والفخر ... وقصص العشاق النثرية .

وقد أثبت الدرس المقارن وجود تأثير مباشر لهذه الجذور في بعض الأعمال القصصية الأوربية الشهيرة مثل (رسالة الغفران) للمعري و(الكوميديا الإلهية) لدانتي ، وتأثير من (حي بن يقظان) لابن طفيل على (روبنسون كروزو)

لدانيل ديفو ، فضلاً عن تأثير (ألف ليلة وليلة) في فكرة (الديكاميرون) . كما أثرت ألف ليلة وليلة والمقامات في الروائيين العرب بشكل مباشر .[1]

مصطلح الرواية NOVEL :

الرواية جنس أدبي متميز يعتمد على الحكي الممتد رأسياً وأفقياً للتعبير عن الواقع وصدى الواقع بمستويات زمنية متباينة ، ولما اعتمد هذا الفن على محاكاة أنواع الواقع انصبت تعريفات هذا الفن على مدى علاقته بالواقع ومدى تعبيره عن الحياة ، ولذلك قالوا الرواية :

... تفسير للواقع ، ... تعبير عن رؤية الحياة ، ... موقف من الوجود الإنساني،... معالجة فنية لقضايا الإنسان الحياتية من خلال سرد نثري ...

وكان المنظرون قد سبقوا إلى تعريفات متواضعة للفن الروائي اعتمدت على تقدير الكم .. وهذه التعريفات قد أكسبت الرواية شرعية الوجود والاعتراف بها كفن له ملامحه المستقلة ..إلاّ أنها تعريفات غير صائبة مثل قول (فورستر) :

" الرواية قصة نثرية طويلة يجب ألاّ تقل عن خمسين ألف كلمة ... " وهو يذكرنا بتعريفات كمية شاعت لتحديد القصة القصيرة من خلال زمن التلقي ، فقالوا : هي التي تقرأ من جلسة واحدة ... .

---

[1] – راجع : الصوت والصدى . دراسة في تأثير الليالي في الرواية العربية المعاصرة ، د. محمد نجيب التلاوي ، دار حراء بمصر

واعتقد أن هذه التعريفات الباكرة للقصة والرواية والتي اعتمدت على الكم أو الزمن جاءت متأثرة بالمسرح ، لأن المسرحيين قد حددوا – قديماً – الوقت والمساحة الزمنية للمسرحية ، فتسرب ذلك إلى التعريفات الأولية لفن الرواية .. ، وفن الرواية قد تأثر بالرصيد المسرحي حتى على مستوى النقد ... .

والرواية هي ملحمة العصر إلاّ أنها تتميز بالتجدد والتجديد في الشكل وطريقة التناول ، والرواية عمل يستمد قوامه ونجاحه من روائي يجيد توظيف قدراته الإبداعية ويجسد الخبرة الشخصية مدعومة بزاوية اختيار متميزة ، وقيل إن مصطلح (Novel) يحمل في طياته معنى التجديد ، ولذلك فالبناء الروائي رهين بقدرة مبدعة

ويقدر المؤرخون عام ١٦٧٠ بداية لظهور فن الرواية . والرواية اقتحمت ميادين الحياة المختلفة (التاريخية ، الاجتماعية ، الاستطلاعية ، الاقتصادية ، الدينية ، العلمية ، النفسية ، ..) وذلك من خلال توسعها الأفقي الذي يسمح للأحداث الروائية بالتمدد داخل المجتمع .

ويعد مصطلح الرواية Novel مصطلحاً محدداً وتعبيراً خاصاً عن جنس أدبي يتمدد في المجتمع زمانياً ومكانياً ، وهو مصطلح يختلف عن Fiction[١] الذي يعني أدباً قصصياً بصفة عامة . وكلمة (Novel) مأخوذة عن الايطالية Novella ، وكان معناها الشيء الصغير الجديد أو (قصة قائمة على السرد وهي خيالية

---

[١] – ... وهناك قصص الخيال العلمي (Science Fiction) وقد أسهم القصاصون والروائيون العرب في هذا المجال – راجع كتاب قصص الخيال العلمي في الأدب العربي ، دراسة في تأصيل الشكل وفنيته ، د.محمد نجيب التلاوي ، دار المتنبي – باريس – ١٩٩٠ م .

تعكس الحياة وممارساتها من خلال حبكة فنية ...) وأصبح هناك تفريق واضح بين (Novel) رواية وبين (Novelette) رواية قصيرة ، وهو فارق يوازي الفارق بين (story القصة) و (القصة القصيرة short story) أو القصة القصيرة الحديثة (very short story) .

وللفن الروائي تقسيمات عديدة أقدمها تقسيمات (أدوين موير)[1] الذي قسم الرواية إلى :

- الرواية التسجيلية
- رواية الحدث
- رواية الشخصية

وهو تقسيم يعتمد على العنصر الغالب على البناء الروائي ، فلو اعتمد الوائي على تتبع شخصية البطل من البداية إلى النهاية فهي رواية شخصية ، وإذا ركّب الأحداث المتتابعة وحرّك الشخصيات كدمى فنحن أمام رواية الحدث ... وهكذا .

وتقسيم (أدوين موير) لم يبلغ من الدقة منتهاها لأن عناصر العمل الروائي كأعضاء الإنسان ... كل لا يتجزأ ، ثم إن الرواية الفنية لا بد أن تتكامل فيها العناصر البنائية حسب المتطلبات الخاصة بكل تجربة روائية .

وهناك تقسيم آخر يعتمد على موضوع الرواية نفسها نحو :

- **روايات المحتالين** Picalecque Novel : وهي على غرار الروايات الأسبانية القديمة في القرن السادس عشر ، وكانت روايات تتبنى سلوكاً مضاداً للمجتمع

---

[1] - راجع (بناء الرواية ، لادوين موير) - مترجم - .

وتقدم في شكل حوادث متفرقة تفتقر إلى الحبكة الفنية التي تحقق الانسجام الفني والصياغي .

– **الرواية الوسائلية** Epistolry Novel : وظهرت في القرن الثامن عشر ، واعتمدت على الرسائل المتبادلة بين شخصيات الرواية ، وندر استخدامها الآن ومثالها محاولة عربية بعنوان (أبريسم) لمحمد عبد الحليم عبد الله ، ومحاولة معربة للمنفلوطي تعد نموذجاً جيداً لهذا النوع وهي رواية (ماجدولين) أو (تحت أشجار الزيزفون) .

وهناك محاولات روائية حاولت أن تحتجز لنفسها مكاناً نوعياً في الفن الروائي كالرواية الحوارية التي تعتمد على الحوار بشكل أساسي ، ولمّا قدمت قلّ معها السرد والتحليل والاستبطان و لم تنتشر . وقد حاول (توفيق الحكيم) أن يكتب محاولة قريبة من الرواية الحوارية ووصفها بأنها (مسرواية) وهي (بنك القلق) وجاء بمشهد مسرحي كامل ثم بفصل روائي يخلو من الحوار ويعتمد على السرد الذي يقوم به الراوي العارف بكل شيء ، ولذلك لم يخلط بين السرد والحوار .. وقد قدم (يوسف ادريس) محاولة شبيهة لكنها لم تنجح أيضاً وكأنها بيضة الديك .

إلاّ أن الرواية الحديثة الآن عادت لتهتم بعنصر الحوار اهتماماً بالغاً حوّل الرواية إلى مشاهد حيوية تُمسرح الأحداث الروائية وتُجسدها ، وأصبح هذا الأمر ممدوحاً ونجده عند كثير من الروائيين بداية بنجيب محفوظ في (الحرافيش وألف ليلة وليلة ..) .

أما التقسيم المذهبي للرواية (كلاسيكية ، رومانسية ، واقعية) فهو

تقسيم لا ينطبق على الرواية العربية تمام التطابق ، لأننا عرفنا هـذه المذاهـب دفعة واحدة و لم نمر كالأوربيين بفترات تاريخية وحضارية متباعدة لتتخلـق عندنـا هـذه المذاهب بشكل طبيعي على نحو ما كانت عليه عند الأوربيين ، ولذلـك سـنعتمد على المسار الطبيعي لتطور الرواية العربية بداية بما قبل الرواية الفنية (الرواية التعليمية) ثم بداية الرواية الفنية التي ركز أصحابها على الاتجاهين الذاتي والتاريخي لتصل بعد ذلك إلى الرواية الواقعية وتطورها عبر التوظيف التراثي .. وحتى رواية الأصوات الحداثية التي تترجم وجهات النظر وتعدد الرؤى التي تذيب الصوت الأحادي لا سيما بعد أن تنسمت مجتمعاتنا العربية بعض نسائم الحرية الفكرية والإبداعية .

أولاً : ما قبل الرواية الفنية :

من الشائع أن رواية (زينب) لمحمد حسين هيكل هي أول رواية عربية وهذا قول مغلوط ، لأننا قبل هيكل سنجد محاولات وجهوداً من الصعب تجاوزها لإهداء الأولوية لمحمد حسين هيكل .

والرواية العربية الحديثة تمدد جذورها العربية الضعيفة المعروقة على استحياء في القرن الماضي عبر المحاولات الروائية التعليمية ثم محاولات التسلية والترفيه .

أما المحاولات التعليمية فقد سبق إليها (رفاعة الطهطاوي) عندما كتب (تخليص الإبريز في تلخيص باريز) وهو كتاب جفت فيه منابع الإرواء الفني حيث طغت الروح العلمية والتعليمية عليه بشكل أخفى عناصر الإبداع الروائي لا سيما وأن صاحبه (لم يترك لنفسه الحرية في تسجيل انطباعاته ... كما أنه لم يتبع

التسلسل الزمني إلاّ في الجزء الأول فقط) ، واعتمد الطهطاوي على سرد معلومات قرأها .. وقلّ تسجيله لحركيته وممارساته فطغت الناحية التعليمية على الناحية الفنية وندر الخيال .

وكان أحد شيوخ الأزهر (الشيخ المهدي) قد سبق الطهطاوي بمحاولة جيدة أقرب إلى حكايات ألف ليلة وليلة وترجمت إلى الفرنسية بعنوان (تحفة المستنيم ومقامات المارستان Contes de chekh el-Mahdy)[1]

ولّما قام الطهطاوي بترجمة (وقائع تليماك) عن الفرنسية كان قد تقدم خطوة بالفن الروائي ... وخطوة الترجمة هنا أكثر إفادة من محاولة التأليف الجاف التي قدمها في (تخليص الإبريز) .. ، لأن الترجمة والتعريب قد مهدا الطريق للفن الروائي. وإن قلت الترجمة وكثر التعريب نتيجة لحالات العوز الصحفي الشديد إلى التسلية والترفيه ... وكانت الأعمال الروائية المترجمة والمعربة تنتشر تحت مسميات مبتذلة مثل (مسامرات الشعب) ، الأمر الذي نفّر المثقفين من هذا الفن ، حتى إن (هيكل) في العقد الثاني من القرن العشرين خشي من كتابة اسمه على روايته (زينب) وكان قد عنونها بـ (مناظر وأخلاق ريفيّة) بقلم مصري فلاح .

وفي مجال الرواية التعليمية يقدم لنا (علي مبارك) روايته (علم الدين) التي يرصد فيها في وقت باكر العلاقة والمواجهة بين الشرق والغرب من خلال المصري (علم الدين) وهو أزهري مع رحل انجليزي (لتأتي المقارنة بين الأحوال

---

[1] – تطور الرواية العربية في مصر ، عبد المحسن بدر ، ٥٤ .

المشرقية والأوربية)[1] . وقد قال (لويس شيخو) عن هذه المحاولة بأنها (رواية أدبية عمرانية أودعها كثيراً من المعارف والفنون والتاريخ والجغرافيا والهندسة والطبيعيات وغير ذلك)[2]. وكان (علي مبارك) قد سمى كل فصل باسم (مسامرة) وقد حرص على الحكي لا سيما في الأجزاء الأولى .. إلاّ أن الحرص على الناحية التعليمية قد غلب عليه وغلبه وسيطر على هذه المحاولة لتنضم مع محاولة الطهطاوي إلى البدايات التعليمية في المجال الروائي .

ثم يأتي جرجي زيدان ليمثل في رواياته امتداداً متطوراً للنزعة التعليمية التي غلبت المحاولات الأولى ، وتظهر النزعة التعليمية واضحة في أعمال جرجي زيدان من خلال مقدمات بعض رواياته حيث يعترف أنه يهدف إلى تقديم المادة التاريخية في قالب حكائي شائق ، ثم إن عنوانات أعماله تؤكد ذلك فهو يكتب مباشرة عن (فتح الأندلس ، الحجاج بن يوسف ، أبو مسلم الخرساني ، والأمين والمأمون ...) وكلها شخصيات تاريخية حقيقة . ومن ناحية ثالثة فقد قصد جرجي زيدان أن يغطي بأعماله فترة تاريخية ممتدة من العصر الجاهلي حتى بدايات العصر الحديث ولذلك بدأ برواية (فتاة غسان) من العصر الجاهلي وانتهى برواية (الانقلاب العثماني) ومابين البداية والنهاية تلتقي بعشرين رواية أخرى قدمها في شكل متسلسل وضمنها أهم الملامح والأحداث التاريخية[3] وكان يصدر رواياته بمقدمة تاريخية تشير إلى هدفه التعليمي قال في مقدمة رواية العباسة :

---

[1] – علم الدين – المقدمة ، ص٦–٨ .

[2] – تاريخ آداب اللغة العربية ، جـ ٢ ، ٩٧ .

[3] – وكتب جورجي زيدان أيضاً : (جهاد المحبين ، استبداد المماليك ، فتاة غسان ، عذراء قريش ، غادة كربلاء أبو مسلم الخرساني ، العباسة ، صلاح الدين ومكائد الحشاشين ، عبد الرحمن الناصر ، الانقلاب العثماني ، فتاة القيروان ، شجرة الدر ، محمد علي .

(..هي الحلقة العاشرة من سلسلة روايات تاريخ الإسلام وتشتمل على نكبة البرامكة ...) ، ثم هو يوثق مادته التاريخية بمراجع .

وقد حلّى السرد التاريخي بقصة غرامية ينسجها بمهارة في جسد الأحداث التاريخية كوسيلة جذب وتشويق .. ثم هو يختار فترات الضعف والفتن لما فيها من مادة روائية شائقة . ويرى د. (عبد المحسن بدر) أن القصة الغرامية في رواياته امتداد لتأثره بالحكايات الشعبية والسير الشعبية وأن العقدة الروائية متشابهة في أكثر أعماله ، واهتمامه بالناحية التاريخية جاء على حساب بناء الشخصية ومستوى الحوار وترابط الأحداث .

وإذا كان جرجي زيدان قد مثل بأعماله نموذجاً متطوراً للرواية التعليمية فهو في الوقت نفسه من رواد الرواية التاريخية واحتضن مهدها الأول بالعناية والرعاية إلى أن جاء الجارم وأبو حديد ونجيب محفوظ .. فكان التطوير .

وفي مجال الرواية التعليمية نلتقي أيضاً بالمويلحي وحافظ ابراهيم ، وكان المويلحي قد كتب (حديث عيسى بن هشام) بينما كتب حافظ ابراهيم (ليالي سطيح) وإن كانت محاولة المويلحي أكثر تميزاً على الرغم أنه عنون عمله بـ (حديث) ولم يقل رواية أو قصة ، وقدمه في شكل رحلة هدفها الإصلاح الاجتماعي ، وقال المويلحي عن هذا العمل (حاولنا أن نشرح به أخلاق أهل العصر وأطوارهم ، وأن نصف ما عليه الناس في مختلف طبقاتهم من النقائض التي يتعين اجتنابها ..)[1] .

---

[1] - حديث عيسى بن هشام ، المويلحي ، ٦ ، ط٤ .

وعلى الرغم من التشابه الكبير بين أسلوب المقامات وأسلوب (حديث عيسى بن هشام) إلاّ أن الفروق كبيرة بينهما فتعليم اللغة واستعراض مفرداتها وبديعها لم يكن هدفاً عند المويلحي كما هو في المقامات ، فضلاً عن أن المويلحي ربط أجزاء كتابه بعضها ببعض على الرغم من أنه اختار (عيسى بن هشام) وهو بطل مقامات بديع الزمان الهمذاني ، الذي ظهر له (الباشا) المملوكي .. وتعامل معه تعاملاً أثار الدهشة والاستغراب لأنه يتحدث دونما تقدير للفارق الزمني ، لأن (الباشا)كان ناظر الجهادية التركي في عهد محمد علي ... بينما كان (عيسى بن هشام) من أبناء العصر الحديث ومن خلال هذه المفارقة كان الرصد للايجابيات والسلبيات .

وقد دعم المويلحي عمله بحسن التصوير والتجسم والحوار إلاّ أن السجع تسرب إلى الصوغ الروائي وكأنه توثيق لملامح وذوقيات ذلك العصر .

وفي مجال التعليم أيضاً قدم الشاعر حافظ ابراهيم كتابه (ليالي سطيح) وقد تأثر فيه بأسلوب المقامة كالمويلحي ، واعتمد على الراوي العارف بكل شيء وهو (أحد أبناء النيل) واعتمد على شكل الرحلة داخل عمق المجتمع ليتمكن من النقد ، إلاّ أن الرابط بين الأجزاء الأولى لـ (ليالي سطيح) قد غاب ويظل سطيح مختفياً عنّا نسمعه ولا نراه (وتشتد حيرتنا .. حين يخبرنا حافظ في الليلة السابعة بموت الكاهن سطيح الذي وصى ابنه أن يلزم (ابن النيل) ويصاحبه في رحلة جديدة تستغرق النصف الثاني من الكتاب [1].

---

[1] - تطور الرواية العربية ، د.عبد المحسن بدر ، ٧٨ .

وقد ثبت حافظ الخلفية المكانيـة للأحـداث المتجـددة مما جعـل التقريريـة غالبة على الصوغ الحكائي لـ (ليالي سطيح) وقرّب أجزاءها إلى حـدود الشـكل المقالي .

و لم تكن رواية (زينب) لهيكل إلاّ خطوة نحو الرواية الفنية الـتي سـبقتها خطوات تمثلت في الترجمة والتعريب والرواية التعليمية وروايـة التسـلية والترفيـه ، وبعض الباحثين يرى أن الروايةالفنية لم تكن لهيكل بدايتها وإنما هـي لكـاتب مـن صعيد مصر هو (عبد الحميد خضر البوقر قاصي) [1] الذي كتـب روايتـين همـا (القصاص حياة) ١٩٠٤ ، ثم رواية (حكم الهوى) ١٩٠٥ ، والـتي اسـتخدم فيها طريقة الهوامش التي تعد شكلاً حداثياً الآن ، وإن كنت أعتقد أنه لم يقصـد هذا السبق الفني وربما كان الدافـع هـو عمليـة توثيـق حقيقيـة كـالتي نجدهـا عنـد جرجي زيدان ولا سيما في (جهاد المحبين ، المملوك الشارد) .

ويرى د. عبد الحميد ابراهيم أن الخطوات المهمـة قبـل روايـة (زينـب) تمثلت في عملين مهمـين همـا روايـة (في وادي الهمـوم) لمحمـد لطفي جمعة ١٩٠٥ ، والأخرى رواية (عذراء دنشواي) ١٩٠٩ لمحمود طاهر حنفي ، وقد سجّل فيها وقائع حادثة دنشواي التي وقعت /١٩٠٦/[2] في مصر .

ومن ناحية أخرى كـانت حركـة التعريـب الـتي بدأهـا في وقـت مبكـر الطهطـاوي عندمـا عـرّب (مغـامرات تليمـاك) وسمّاهـــا (وقـــائع الأفـــلاك في مغامرات تليماك) كانت حركة التعريب قد عادت إلى نشاطها مـع نهايـة القـرن

---

[1] – هذا رأي د. سيد حامد النساج .

[2] – مقالات أدبية ، جـ ٣ ، د. عبد الحميد ابراهيم –راجع– .

التاسع عشر ومطلع القرن العشرين ولاسيما عندما عرّب محمد عثمان جلال (بول وفرجيني) وسمّاها (الأماني والمنة في حديث قبول ودر دجنة) ... ثم جاء المنفلوطي فراد التعريب بأسلوبه الرومانسي وصوغه الأسلوبي المتميز الأثر ، وأعاد تعريبه لـ (بول وفرجيني) ، عرّب الرواية الفرنسية (تحت أشجار الزيزفون) وعنونها بـ (ماجدولين) وكتب (في سبيل التاج) ... .

وفي مطلع القرن العشرين عاد المثقفون العرب وقد عرفوا فن القص بفروعه ، ورغب أكثرهم في ممارسة القص والرواية إلاّ أنهم بدأوا بالبحث من ذواتهم فكان الاتجاه الذاتي ، بينما انصرف آخرون إلى التاريخ يطوعونه لمادة روائية فكان الاتجاه التاريخي مع الاتجاه الذاتي لهما السيطرة التامة على محاولات الروائيين العرب حتى أربعينيات القرن العشرين .. ومنهما تولدت الرواية الفنية التي تطورت بعد الخمسينيات تطوراً كبيراً على يد نجيب محفوظ الذي راد الرواية الواعية .

الاتجاه الذاتي :

عندما بدأ رواد الأدب العربي في العودة من أوربا في العقدين الأول والثاني من هذا القرن ، بدأت حركة أدبية في التطور والتجديد ، فتحرك فن المسرح الذي غاب عن أدبنا العربي القديم .. ونضج فن المقال ووصل إلى قمة نضجه بعد رحلة طويلة في القرن الماضي .. وبدأ الفن الروائي يبحث عن مكان له على استحياء وكان لطه حسن وهيكل والحكيم والعقاد دورهم البارز في هذا المجال ، وقد ساهموا في المجال الروائي .. وبدأوا برواية ذاتية تجعل من الأنا مركزاً روائياً وسردياً .

والسؤال لماذا كان البدء برواية ذاتية ؟

قد يكون الاعتزاز بالنفس دافعاً قوياً للحديث عنها في أكثر الأحايين ، فيسجل الإنسان من أحداث حياته ما يجعله مركز اهتمام الآخرين ، ولذلك كثر الشكل السيري قديماً ، وفي أوربا كان القديس (أوجستين) باعترافاته بداية قوية، وفي تراثنا العربي وجدنا محاولات سيرية عند (الغزالي ، ابن سينا – أسامة بن منقذ ...) .

ولكن الاتجاه الذاتي في الرواية العربية شكل يختلف عن فن السيرة ، فهو ليس امتداداً للسيرة سواء كانت ذاتية أو غيرية .. وإنما نحن أمام فن روائي بالدرجة الأولى مما يباعد بين المسارين : الروائي والسيري ... نحن هنا مع فن روائي ينطلق ببناءات فنية متنوعة ، ويتخذ من الرصيد الذاتي مادة روائية .

وقد يكون السبب في توجه الرواد إلى كتابة الرواية الذاتية أولاً هو وجود نماذج أوربية ناجحة قد اطلعوا عليها وأرادوا تمثلها والكتابة على غرارها لا سيما وأن مثل هذه الروايات قد وجدت نجاحاً كبيراً في أوربا مثل (اعترافات فتى العصر) لجان جاك روسو ومثل محاولة (أندريه جيد) وكان له علاقة بالحكيم وبطه حسين .

وقد يكون الدافع رومانسياً خالصاً ، لا سيما وأن المثقفين عندما عادوا من أوربا صدمهم الواقع بتخلفه واستعماره صدمة قوية فارتدوا إلى الذات يبحثون فيها عن الملاذ والخلاص ، وواقع الأحداث التاريخية يعلي من شأن هذا الافتراض السببي .

وقد يكون الحديث عن الذات جاء مع المحاولات الأولى لهؤلاء الرواد لنقص في تجربة المجال الروائي .. فكان الحديث عن الذات أسهل من الحديث عن الآخر ، والحديث عن الذات مدعوم برصيد من الأحداث ورصيد من الشخصيات والنماذج المعدة سلفاً في الذاكرة مع زمان ومكان .. وكل هذه العناصر المتوافرة تسهل على المبتدئ محاولات القص والرواية ، وهذا سبب قوي يكاد يتوفر عند كتاب الرواية العربية الذاتية في مهدها الأول بخاصة .

وهذه الأسباب لن تغني عن دوافع الخصوصية الإبداعية عند كل كاتب وعند الحديث عن أشهر هذه الأعمال الذاتية التي جاءت بشكول سردية مختلفة مثل :

١- **شكل اليوميات** : وهو شكل يعتمد على التسجيل والتحليل المباشر للأحداث وغالباً ما يمثل التحليل ردود أفعال تؤثرية انفعالية تأتي مع يقظة زمنية وتسلسل منطقي محكم .. وهذا الشكل أقل فنية –غالباً–

٢- **الأنا السردية المباشرة** : ويعتمد فيها الكاتب على الاختيار والانتقاء من واقع حياته ويستخدم ضمير المتكلم مما يقربنا من تعمق الذات والتعرف على الأفعال وردود الأفعال ، وعلى الرغم من أهمية هذا العرض بالأنا السردية إلاّ أن الكتاب ابتعدوا عنه تخففاً من المباشرة وقد نجد فقط بعض الأعمال نحو حياتي لأحمد أمين ، والخطط التوفيقية لعلي مبارك وكثرت الأنا في الشكل السيري بخاصة نحو (معك) لسوزان طه حسين.

٣- **ضمير الغائب** : وهو يأتي بمستويين إما أن يستخدم الكاتب في روايته ضمير الغائب للحديث عن نفسه كما فعل طه حسين في (الأيام) وإما أن يستعير

الكاتب اسماً آخر من أسماء شخوصه ليتقمصه ويتحدث عن نفسه من خلال هذا الصوت الروائي وهو الشكل الأكثر انتشاراً ونجده في (ابراهيم الكاتب) للمازني ، ونائب الرياف للحكيم في (يوميات نائب في الأرياف) وعصفور الشرق في (عصفور من الشرق الحكيم) وهمام في (سارة) للعقاد ... .

أولاً : الأيام لطه حسين :

تحتجز الأيام لطه حسين أهمية خاصة أولاً لسبقها التاريخي ، ولشجاعة طه حسين لأنه مهر الأيام باسمه الصريح في وقت لم يلق فن القص احتراماً كاملاً من المثقفين العرب ، وثانياً لأن الأيام عمل يصعب تحديد نوعه بشكل مباشر وقاطع وثالثاً للجدل الذي ثار حول دوافع تأليف الأيام لطه حسين ، لا سيما وأنه بدأ في الجزء الأول بعد استبعاده من الجامعة بسبب كتابه (في الشعر الجاهلي) ، ورابعاً لما أثير من تأثر لطه حسين بأندريه جيد أو بجان جاك روسو .

وكتاب الأيام لطه حسين جاء في ثلاثة أجزاء كتبت في فترات زمنية متباعدة ويأتي الجزء الأول متفرداً بمستوى فني متميز مزج فيه خيال الطفل بحقائق الواقع فاتسعت فرصة التصوير والتجسيم وبرزت الأحاسيس والمشاعر بشكل مؤثر وقد زان طه حسين الجزء الأول بأسلوب فيه قدر من الإيقاع بفعل الإملاء الشفوي . وقد وجد الجزء الأول عناية خاصة من النقاد والأدباء ، وترجم إلى لغات كثيرة لأنه جسد واقع الريف المصري في النصف الأول من هذا القرن .

أما الجزأين الثاني والثالث فقلّ فيهما الخيال ومال إلى السرد المباشر

والتقريرية و لم يحتفظ طه حين إلاّ بصوغه السلوبي المتميز مع بعض لوحات واصفة هنا وهناك للأزهر أو لفرنسا .

وتأتي الصفحات الأولى للأيام ملخصة بشكل رامز حدود المواجهة بين بطل الأيام وبين مجتمعه ، وتحدد اللوحة الأولى موضوع الصراع وأطراف الصراع ... فطه حسين لا يذكر لهذا اليوم اسماً عندما خرج من بيته لأول مرة في عدمية زمنية يقربها الطفل تقريباً وكأنه ينتزعها من أغوار الذاكرة عندما شعر بريح خفيفة وحركة ونشاط في القرية غالباً ما يكون وقت الفجر أو بعد المغرب مباشرة .. ولما أراد البطل أن يتحرك وجد العقبات تحيط من كل جانب فعلى يمين ويسار المنزل وجد (كلاب العدويين) ووجد (كوابس) الجارة المخيفة ، وأمام المنزل تعددت العقبات فهناك قناة لا يستطيع تجاوزها .. وبعدها نبات الغاب الذي يخفي من ورائه أشياء غذّاها خياله فيما بعد بتصورات خاصة .

إذن فطه حسين في خروجه الأول من المنزل رمز لمحاولة التحرك في المجتمع والعقبات (كلاب العدويين ، كوابس ، القناة ، الغراب) أحاطته من كل اتجاه وكأنها رسالة من هذا المجتمع تأمره بالبقاء في مكانه .. وكان على البطل أن يحدد موقفه ورد فعله .. وقد اختار البطل موقف المغامرة والمواجهة ، وأصبحت وحداته السردية المنتقاة من واقع حياته عبارة عن نماذج وأمثلة متنوعة ومتعددة للصراع بين الذات (طه حسين) والآخر (المجتمع) من أجل الاصلاح ... .

ولعل ارتباط وقت تأليف الأيام باستبعاده من الجامعة قد عزز حرفية هذا التصور للصراع .. وكأن كتابه الأيام رد فعل لا ستعادة الثقة بالنفس وكان الجزء الأول رسالة قد وجهها إلى ابنته ليرصد أمامها المعاناة التي عاشها ليكون

(طه حسين) ، ولذلك ركز طه حسين على الشيئية ، وهو طفل صغير ففي الأيام يشعرنا دائماً أنه شيء وكم مهمل ... فأخته تأخذه عنفة وتعيده إلى داخل الدار ، ووقت مرض أخيه كان جالساً كشيء مهمل في ركن الحجرة لا يهتم به أحد .. وكثرة عدد أفراد اسرته حرمته من الرعاية والعناية ... لكنه كان مغامراً ومجرباً ، وفكّر يوماً أن يأخذ اللقمة بكلتا يديه فضحك الإخوة وحزنت الأم وتعلم الحذر والحيطة وعدم الاندفاع .

إن (أيام) طه حسين في جزئها الأول بخاصة تمثل عملاً أقرب إلى الرواية وله بداية ووسط ونهاية ... وبه صراع وشخوص ... وبه تمدد أفقي استعرض عمق المجتمع الريفي بنجاح فائق ، وقد جسم خيالات الطفل وتقمص رؤاه بنجاح فائق ودقة تدعو إلى الاعجاب لا سيما في تصويره للجان .. .
لقد كانت (الأيام) بداية قوية لاتجاه الرواية الذاتية .

(أديب) ليست امتداداً للأيام :

كتب طه حسين رواية (أديب) سنة ١٩٣٤ وظن بعض النقاد أنها امتداد للأيام ، وقد ساعدهم على هذا الظن أن طه حسين وعد بالجزء الثاني للأيام – والذي جاء متأخراً – لكن (أديب) طه حسين ليست جزءاً من الأيام، وليست امتداداً لها على المستوى الفني .

اعتقد أن رواية (أديب) لطه حسين رواية مستقلة ، وهي تمثل خطوة فنية متطورة في السرد الروائي بصفة عامة ولطه حسين بصفة خاصة ، وذلك لأن أكثر الروائيين الرواد لم يستطيعوا أن يتجاوزوا ذواتهم وكان طه حسين في (أديب) أول متجاوز لذاته ، وأول متقمص للآخر في عمل روائي ، ووصف

الآخر وتقمصه يعد خطوة فنية متقدمة قياساً بدائرة الأنا التي سيطرت على العمل الروائي آنذاك . وكان طه حسين قد اتخذ من صديق له[1] في فرنسا موضوعاً لتجسيد علاقة الشرق بالغرب في وقت مبكر وهو موضوع قد شغل الروائيين العرب حتى يومنا هذا[2]

والباحث عن مصادر قصص طه حسين بخاصة لن يجد صعوبة لأن طه حسين قد استثمر واقعه في أعماله القصصية بشكل مباشر ولذلك فليس مبالغة منّا إن قلنا إن الأيام ذريعة لقصص طه حسين ، فشجرة البؤس التي جسّدت شكل تسلسل الأجيال هي تأصيل لأسرة طه حسين منذ جده وأبيه وكان ينبغي أن تسبق في وجودها الأيام إلاّ أن التمكن من الفن الروائي قد تسبب في ترتيب آخر مكّن للأيام ثم ظهرت (شجرة البؤس) التي تمثل قفزة فنية وهي أول رواية عربية استخدمت تسلسل الأجيال .

ومن المنظور نفسه يمكن اعتبار رواية (ماوراء النهر) ومجموعة (المعذبون في الأرض) صوراً لعذابات الريف المصري الذي نشأ فيه طه حسين ، وأن (جنة الحيوان) رموز لنماذج بشرية في المجتمع القاهري الذي استقر فيه طه حسين منذ عودته من باريس .

---

[1] – يقال بأنه (جلال شعيب) وكان من محافظة بني سويف بجمهورية مصر . وكان طه حسين قد تعمد اخفاء اسمه ليحافظ عليه لاسيما وأن بطل (اديب) قد أصابه الجنون .

[2] – روايات كثيرة في هذا المجال قديماً وحديثاً منها (عصفور من الشرق ، قنديل أم هاشم ، الحي اللاتيني ، الوطن في العينين ، موسم الهجرة إلى الشمال ، اقاميا ، ...) .

ثانياً : إبراهيم الكاتب – للمازني :

في الوقت الذي حمل فيه الروائيون العرب المرأة السبب في تخلف الرواية العربية ؛ لأنها ليست عاملاً مساعداً على القص كالمرأة الأوربية المشاركة في واقع الحياة وممارساتها انفرد المازني بنداء نقدي حماسي يقرر فيه أن المرأة ليست عائقاً أمام الروائي الموهوب ، وأنه ليس من الضروري أن تأتي الرواية العربية على نسق الرواية الأوربية يقول " من الذي زعم أن كل رواية يجب أن تدور حول عاطفة الحب وحدها ... أليس في هذه الدنيا من عمل غير الحب أو مسعى غير فوز المرأة برجل أو رجل بامرأة " [1]. وطالب بأن تستمد الرواية موضوعها من الواقع المجتمعي .

وهذا رأي جيد إلاّ أن رواية المازني الذاتية (إبراهيم الكاتب) جاءت على نقيض هذا الرأي النظري لأن الرواية قامت على علاقة البطل بالنساء ، وكأن رفضه لموضوع الحب والمرأة مجرد مظهر لتعلقه الشديد بالمرأة . وقد جاء في المقدمة لهذه الرواية تفصيل من الكاتب ليثبت للقارئ أن شخصيته تختلف عن شخصية البطل ، ولكن تصريحه شيء وواقع التطابق بينه وبين بطله شيء آخر أدركه النقاد من القراءة الأولى ود. عبد المحسن بدر قال : " المازني لم يفعل في مقدمته أكثر من العبث بقارئه ليفرق بين صورتين لشخصيته تمثل الأولى صورته الظاهرية ... وتمثل الأخرى الصورة التي يمثلها (إبراهيم الكاتب) وهي صورة أعماقه الدفينة " [2] .

---

[1] – إبراهيم الكاتب ، المقدمة ، ١٠ . صدرت ١٩٣١ .

[2] – تطور الرواية العربية في مصر ، د.عبد المحسن بدر ، ٣٤٣ .

في هذه الرواية عمد المازني إلى أسهل العناءات الروائية وهي الخط الأحادي الذي يحتله البطل وتتحرك معه الأحداث بالتبعية حتى يصبح مركزاً فاعلاً لكل أحداث الرواية وبطل الرواية (ابراهيم الكاتب) يمثل هذا الخط وتتفرع منه ثلاثة خطوط في ضعف وتنتمي إليه بقوة ، وهذه الخطوط هي علاقته بثلاث من النساء هن (شوشو ، ليلى ، ماري) وأحداث الرواية تركز على علاقته الثلاثية بعشيقاته .

أما (شوشو) فهي محبوبته الأثيرة يحبها كما يحب نقاء الريف ويحب صفاءه وفطرته الحسنة السمحة ... تهيأت له كل الظروف للزواج إلاّ أن (شوشو) كان لها أخت تكبرها وطُلب منه الانتظار فتركها وهرب عند أول عقبة .. وضاعت منه (شوشو) .

و (ليلى) سيدة التقى بها في أسوان ، وتوطدت علاقته بها بدرجة تفوق مجرد الحب العذري .. فاقترب منها واقتربت منه ..وفجأة تهرب منه وتترك له رسالة تعبر فيها عن تضحيتها بنفسها لأنها فضلت البعد عنه حتى يعود إلى محبوبته (شوشو) ... وكانت نهاية رومانسية صارخة .

أما الأخيرة فهي السورية (ماري) وكانت ممرضة تعرف بها وتقرب إليها في المستشفى ، ونمت بينهما علاقة عاطفية قوية ... إلاّ أنه حاول الاقتراب منها فرفضت وعرف أنها ترفض مفهوم تمديد العلاقة بينهما باسم الصداقة ، وهو رأي أنها لا تصلح زوجة له .. وكان هذا الأمر كافياً لأن يتركها فجأة ويهرب منها .

إننا إذاً أمام شخصية رئيسية تحدثنا عن مغامراتها النسائية وجولاتها

العاطفية، ويكشف لنا الكاتب عن شخصية ضعيفة مرتبكة سريعة التأثر سريعة النسيان تبدو مفككة غير متماسكة فهي شخصية كثيرة التردد .. أمور متناقضة وتصرفات غير مقنعة ، وقد زادها المؤلف تضخماً على الرغم من ثباتها الذي نكتشفه من ردود أفعالها الأولية .

والرواية عبارة عن ثلاث لوحات هي مغامرات ابـ[illegible] (شوشو ، ليلى ، ماري) وتفتقد الرواية إلى الارتباط العضوي و لم نجد عاملاً مشتركاً لهذه اللوحات الحية المتفرقة إلاّ شخصية البطل نفسه الذي يخترق بوجوده الرواية من البداية إلى النهاية ، وقد كثر التفكك بتدخلات الكاتب واستطراداته غير المبررة فنياً .

أما لغة الرواية فكانت جيدة قد وافقت بين حاجة الفن وأساسيات اللغة ، وتجاوز بنجاح حدود القضية الشائكة بين العامية والفصحى في السرد الروائي . قال : " ... ومن هنا آثرت للحوار أن يكون باللغة العربية حيثما بدا لي أن ايثارها لا يستكره في السماع ، وقصرت العامية على مواقف قليلة ، رأيتها تكون فيها أقوى في التصوير وأضوأ في التعبير "[1] . وكانت قضية اللغة الروائية والقصصية من أبرز ما يشغل كتاب القصة والرواية آنذاك .

ثالثاً : سارة للعقاد :

تمثل رواية (سارة) المحاولة الأولى والأخيرة للعقاد في مجال الرواية ، ويعتمد فيها العقاد على بعد ذاتي يستبدل ذاته بـ (همام) بطل هذه الرواية ، ويسيطر عليه أسلوب التحليل والتعليل للبطلين (همام وسارة) حتى يجردهما

---

[1] – إبراهيم الكاتب ، المازني ، ٩ – المقدمة – .

معاً من كل خصوصية ، فتذوب (سارة) حتى تتحول إلى محض أنثى و(همام) يتحول إلى ذكر ، ولذلك عمد أن يحدثنا عنهما بالضمير وأخّر منهما الاسم الذي يميزهما ... فيقول (.. ليكن اسمها سارة ...) ، وكان من الطبيعي ألاّ تنمو شخصياته لأنها تعبر عن قيمة مجردة ، فسارة (أنثى) وهمام (رجل يشك) .

والشك هو المحور المحفز لتحريك لوحات الرواية التي تفتقر إلى النماذج والعضوية والاتصال .. فهمام يحب سارة .. لكنه يشك فيها .. ويستثمر العقاد هذا الشك ليحوله إلى قضية فلسفية فيحلل ويعلل حتى تنتهي العلاقة بقطيعة بين المحبين .. ثم يكلف (همام) صديقه (أمين) ليؤدي دور الرقيب الذي يمتد إلى ثلاثة فصول (الرقابة ، كيفية الرقابة ، مضحكات الرقابة) وهنا نلتقي بعنصر ضاحك وبعد بوليسي يخففان حدة المنطقية الطاغية على السرد الروائي ، إلاّ أن هذه الرقابة لم تسفر إلاّ عن نتيجة محدودة وفائدة معدومة ، فأمين رأى (سارة) تركب مع شخص غريب .. وكان قد بدأ الرقابة بعد القطيعة بين الحبيبين .

وطريقة العقاد في العبقريات تتسلل إلى تناوله الروائي فيصر على مفتاح شخصية للبطلين ومن خلال المفتاح يرصد الأحداث ثم يعلل ويفلسف ، فهمام مفتاح شخصيته (الشك) .. وسارة مفتاح شخصيتها (الأنوثة) ، ويقدمها إلينا دفعة واحدة في فصلين فيزودنا بمعلومات تامة عن حالة اسمها (سارة) ولم يترك لنا فرصة فهم أبعاد الشخصية من خلال تطور ونمو الأحداث ، يقول عنها : " حزمة من أعصاب تسمى امرأة ، وهيهات أن تسمى شيئاً غير امرأة ، استغرقتها الأنوثة فليس فيها إلاّ أنوثة ولعلها أنثى ونصف أنثى – لأنها – تحمل فضائل الجنس وعيوبه ... " [1] . وهذا التحليل لشخصية سارة عزلها عن تطور

---

[1] – سارة ، ٩٥ .

الأحداث وعزلها عن بيئتها ومجتمعها الذي أنشأها وثبتها كحالة أمام محلل نفسي... يمنعها من الانفعال والحركة والتعبير . فيسيطر العقاد على شخوصه بقبضة حديدية زادها بأسلوبه الموشى بالكلمات الصعبة التي يستنفرها من مرقدها الآمن في معاجم اللغة .. لكنها كلمات عوّقت القارئ .. و لم تعطه فرصة الاندماج مع أحداث الرواية التي يقال عنها (إنها كذبة متفق عليها بين الكاتب والقارئ) ومن ثم لا بد أن يصوغ الروائي روايته بأسلوب سهل ميسور يمكن القارئ من هذه المتعة .. وهو أمر لم يمنحه العقاد للقارئ في هذه الرواية . وكان من الطبيعي أن يأتي الحوار بمستوى أحادي الصياغة لا يتلون بالانفعالات ولا بمستوى تعبير وقدرات الشخصيات .

لقد جمّد العقاد أحداث روايته من نقطة واحدة (الشك) تحلقت حولها لقطاته التي وسعها تحليلاً وتعليلاً ... فغاب عن الرواية الكثير من أصول هذا الفن الروائي . ولو استبدلنا (همام) بالعقاد ... فلن نبتعد كثيراً عن الحقيقة .. وهو مبرر يكفي لأن تنضم (سارة) إلى روايات الاتجاه الذاتي ... .

وبعد فهذه مجرد نماذج من الاتجاه الذاتي للرواية العربية .. وكان له فضل الجذب والإغراء للمثقفين والأدباء للإسهام في بدايات الفن الروائي .. وجاءت هذه الروايات مع غيرها مثل (زينب ، عصفور من الشرق ، يوميات نائب في الأرياف ..) كبداية جيدة للرواية الفنية بعد أن قضت الرواية العربية زمناً غير بعيد في طور الترجمة ثم التعريب لتعزيز المفهوم المتواضع لفن الرواية عند الصحفيين العرب بخاصة آنذاك الذين حرصوا على سلسلة الروايات المترجمة والمعربة لإغراء القراء .

إلاّ أن التعريب قد تميز تميزاً فنياً خاصاً عند مصطفى لطفي المنفلوطي الذي أضفى بأسلوبه الرومانسي الآسر على الروايات الأجنبية صبغة فنية حالمة وممتعة كانت سبباً مباشراً في اجتذاب المثقفين وغير المثقفين للفن القصصي بصفة عامة ولا سيما بعد تعريبه لـ (في سبيل التاج ، ماجدولين أو تحت أشجار الزيزفون ...) وغيرها من قصص قصير أبعد عنه اللكنة الأعجمية .. وكان التعريب قد ارتفع إلى مستوى التأليف فأثرى وأثّر .

وإذا كانت هذه صورة موجزة عن دور الاتجاه الذاتي في دفع الرواية العربية الفنية ، فإن الاتجاه الذاتي لم يغب عن مسيرة الرواية العربية وإنما تمدد معها .. وعبّر عن توجهاتها الفكرية والفنية ، فبعد أن نقل الاتجاه الذاتي الرواية إلى أرض الواقع لتصويره وللانفعال بمعطياته السلبية والإيجابية كخطوة متطورة تجاوز الروائيون فيها ذواتهم.. بدأ الاتجاه الذاتي يعبر عن مسار آخر يتصل بشعوبنا العربية وهي تبحث عن ذاتها وهويتها أمام الضغط الاستعماري على وتري الدين واللغة الفصحى وإذا بنا نجد فاصلاً من روايات الشرق والغرب تتوحد من خلال الصوغ الذاتي الواضح إلى التعبير عن قضية لقاء الشرق بالغرب والبحث عن الهوية ووجدنا ذلك في (أديب لطه حسين ، عصفور من الشرق للحكيم ، قنديل أم هاشم ليحيى حقي ، ثم .. موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح ...) وهي محاولات حاكت تجارب ذاتية ، وعالجت قضية فكرية أساسية.. إلاّ أن المعالجات كانت وسطية أو قل تلفيقية أحياناً حتى أن (أديب) طه حسين قد سقط فتدخل طه حسين بشخصه ليعلن عن انتصار أمام سقوط ... أما الحكيم في عصفور الشرق فلم يستطع توصيل فكرته من خلال علاقته العاطفية بفتاة المسرح فاستغنى عن ذلك بحوار مباشر مع صديقه الروسي (إيفان)

المثقف المغرم بالشرق وأغرته وأحلامه ... وبطل (قنديل ام هاشم) حقق تعاسات لأهله بعلمه .. و لم يقدهم به كما كان يأمل ... وبطل (موسم الهجرة إلى الشمال) يحقق للشرق انتصارات مخولة معتمداً في ذلك على تمثل عادات الشرق في الغرب ليجذب ويغري بدفء الجنوب .. ثم عاد إلى الشرق ليذوب ويختفي وتتحلق حوله الحكايات والأساطير ... .

وكانت هذه التجارب الذاتية متيمة ببريق الغرب ... إلاّ أننا نلتقي مع سبعينيات القرن العشرين ببعث آخر لهذه التجارب الذاتية تعيد طرح لقاء الشرق بالغرب ولكن أبطال هذه الروايات أربعينيون امتلأوا ثقة ووعياً وحملوا معهم توجهاتهم السياسية فإذا بنا أمام طرح جديد للقاء الشرق بالغرب عبر رؤى ذاتية جاءت في روايات عديدة نذكر منها (الحي اللاتيني لسهيل ادريس ، الوطن في العينين لحميدة نعنع ، بدوي في أوربا لـ ، شرق المتوسط ... ، أقاميا ...) .

وأخيراً بدأ بعض الروائيين العرب في استثمار الذات لنسج روايات تيار اللاوعي ، وهي توجه فني متقدم ... وكأن ذات المبدع الروائي لما تغب عن مسار الرواية العربية الحديثة .

الاتجاه التاريخي :

يتمدد الاتجاه التاريخي تمدداًمعروفاً إلى بدايات الرواية العربية منذ أواخر القرن الماضي ، وكان هو الاتجاه الأسبق في الظهور .. ومنه أستنبتت الرواية العربية ، لأن المحاولات الأولى لهذا الاتجاه لم تمثل عبئاً إبداعياً على الرواد ، لأن الأحداث معدة سلفاً ... والشخصيات بأفعالها وردود أفعالها معروفة تاريخياً فضلاًعن حدود معلومة للزمان والمكان .. وهذا كله يسّر عملية الإبداع في

الرواية التاريخية ولا سيما في المحاولات الأولى التي قصدت الناحية التعليمية أو الترفيهية.

وقد سبق لبنان غيره من الأقطار العربية في مجال الرواية التاريخية عندما قدم (سليم البستاني) روايته (زنوبيا)سنة ١٨٧١ . وعلى الرغم من كثرة عيوبها الفنية المتوقعة مثل (الوعظ ، الحكم ، الاعتماد على الصدفة ، ...) إلا أنهاكانت بداية جريئة ومهمة . ثم جاء (جرجي زيدان) ليمدد هذا الاتجاه التاريخي برغبة تعليمية خالصة قد عكست بدورها مستوى أعماله المقدمة في هذا المجال ، لأنه حدد الغاية من هذه الروايات التاريخية فقال : " .. لكي أنشر التاريخ بأسلوب الرواية كأفضل وسيلة لترغيب الناس في مطالعته والاستزادة منه " [1] ، وفكرة الترغيب في التاريخ هي التي دفعته إلى التوثيق والتهميش ، وهي التي دفعته إلى ايجاد واستزراع قصة غرامية عاطفية ليجذب بها القارئ ولتساعده على ترابط الأحداث التاريخية ، ويبدو أن جرجي زيدان كانت معرفته ضئيلة بأسرار الفن الروائي وأن الهدف التعليمي غلب الصنعة الروائية فاعتمد على النقل المباشر عن الشخصيات التاريخية التي استعان بها في رواياته ، ولذلك يبدو أن منهج " زيدان " ، في الرواية التاريخية كان بدائياً لأن التاريخ هو المتكأ بحقائقه ومقرراته .. " [2].

وجاء (علي الجارم) ومثّل خطوة متطورة بعد (جرجي زيدان) على الرغم من أنه حرص على استزراع قصة غرامية كزيدان .. إلاّ أنه تفوق في

---

[1] – مقدمة الحجاج بن يوسف ، الهلال ، ١٩١٣ .

[2] – طه حسين والفن القصصي ، للدكتور محمد نجيب التلاوي ، ٨٤–٨٥ .

استثمار ذلك بوصف جيد لأبطاله وشخوصه وصفاً جسدياً ونفسياً وشعورياً ، وأضاف إلى ذلك الصوغ الجميل . وشاركه (سعيد العريان) في هذا المستوى .

أما (محمد فريد أبو حديد) فقد خطا خطوة متينة أخرى لأنه جعل من الحقيقة التاريخية خلفية ينطلق منها لإظهار القيم الإنسانية ، إذن فهو قد تجاوز أسر الحقيقة التاريخية وتمثلها في النص الروائي بحجمها الطبيعي كما وجدنا عند (جرجي زيدان) ، ثم قدم (أبو حديد) ميزة أخرى من أعماله تتمثل في قدرته على مزج الحقيقة بالخيال .

ثم يأتي طه حسين – وهو مقل في هذا المجال – بعمله (على هامش السيرة)[1] ونخص بالذكر الجزء الأول فيضيف إضافات فنية مهمة للرواية التاريخية مثل اعتماده على صدى الحدث التاريخي وليس على الحدث التاريخي نفسه بشكل مباشر .. فهو لم يعمد إلى التأريخ لحياة الرسول ... وإنما رصد من بُعد ردود الأفعال المترتبة على وجوده وأقواله وأفعاله من خلال تركيزه بعد ذلك في الجزأين الثاني والثالث على شخصيات (نسطاس ، عداس ، وككراتيس) الذين جاؤوا إلى أطراف الجزيرة العربية من الشمال لكي ينتظروا ظهور النبي الخاتم كما عرفوه في كتبهم ... .

والإضافة الثانية هي طبيعة الصراع غير التقليدي في الجزء الأول لـــ (على هامش السيرة) لأننا تعودنا الصراع بين شخصيات وينفذ بشكل مادي ..

---

[1] – يضم بعض الباحثين (على هامش السيرة) إلى فن السيرة الغيرية لكن التمثل الدقيق للفكرة وللمسار التنفيذي يجعلها أقرب إلى شكل الرواية التاريخية .. ولا سيما وأنها لم تتحدث بشكل مباشر عن شخصية الرسول محمد صلى الله عليه وسلم .

إلاّ أن الصراع هنا يميل إلى التجريد النوعي بين عالمين : عالم مؤمن برسالة الدين الجديد ، وعالم وثني كافر لم يتهيأ بعد لتقبل التجربة الإيمانية الجديدة . والجميل هنا هو التجسيد الحي والحيوي للمعاني المجردة في شكل وصورة وحركة كتجسيده للحسد – مثلاً – في الجزء الثالث وكذلك تجسيده لـ (المكر ، الوفاء المر ، الحقد ، الحسد)[1] .

وقد مزج طه حسين الحقيقة بالخيال وقال بأنه وسّع على نفسه في الخيال إلاّ فيما اتصل بشكل بشخص الرسول ((... فإذا اتصل الخبر بشخص النبي فإني أرده إلى مصدره ...))[2] ... إلاّ أن الخيال قد قلّ تدريجياً في الجزأين الثاني والثالث . وقد ساعد الخيال الخصب على التصوير والتجسيم والوصف ولاسيما في الجزء الأول .

والإضافة الثالثة مستوى الحوار وتعدد الحوارات بشكل جسم الأحداث ، وأكسبها حيوية ، كما أن (طه حسين) لم يعمد إلى التسلسل التاريخي وإنما تحرك بالزمن تبعاً لحركية الصراع وتطور الأحداث بشكل فني .

وهذه المحاولات الأولى تعبر عن جهود فردية غير مسبوقة إبداعياً إلاّ بعدد من الروايات المعربة والمترجمة ، أما الروايات المعربة فكانت متهرئة بسبب إعدادها للنشر الصحفي فكثر فيها التحريف والحذف ومن ثم فتأثيرها كان محدوداً ، أما الروايات المترجمة المؤثرة على رواد الرواية التاريخية فهي رواية (قلب الأسد[3] ،

---

[1] – مثّل وجسّد هذه المعاني بشخصيات تاريخية فالوفاء المر جسده في شخصية اليهودي (مخيريق) ، والحسد جسده في شخصية (أبو جهل) ، وهكذا ... .

[2] – مقدمة (على هامش السيرة) – طه حسين – جـ ١ .

[3] – (قلب الأسد) ترجمها يعقوب صنوع .

الروضة النضيرة في أيام بومباي الأخيرة[1]) وهما للروائي الانجليزي الشهير (والتر سكوت) . ورواية (الفرسان الثلاثة)[2]و (الكونت دي مونتو كريستو)[3] وهما لاسكندر دوماس .

وبعد الحرب العالمية الثانية تشكلت الرواية التاريخية – كما سنرى – تشكلاً قومياً فرأينا روايات تبعث ماضي الإسلام عند علي باكثير وعبدالحميد جودة السحار ، ورأينا روايات تبعث التاريخ الفرعوني في مصر كمحاولة نجيب محفوظ في بداياته الأولى ومحاولة عادل كامل بينما تفرغ يوسف السباعي للعصر الحديث وكأنه المؤرخ الروائي للثورة المصرية – إن صح التعبير – .

وفي الستينيات والسبعينيات والثمانينيات – كما سنرى – أصبح توظيف المادة التاريخية كوسيلة للإطلال على الواقع السياسي العربي وسيلة أساسية عند أكثر الروائيين العرب ، والمحاولات في هذا المجال عديدة كمحاولات محمد جبريل وجمال الغيطاني وغيرهما من الروائيين العرب ... .

محمد نجيب التلاوي

---

[1] – هذه الرواية ترجمتها فريدة عطية ، وتفصيلاً يمكن مراجعة (حركة الترجمة من الانجليزية حتى ١٩٢٥) لـ د. لطيفة الزيات .

[2] – هذه الرواية ترجمها نجيب حداد .

[3] –هذه الرواية ترجمها بشارة شديد .

الرواية الواقعية

٢-١

إن الواقعية تحتذي في تصويرها الحقيقة ، وهي أسلوب مباشر يعكس الحياة كما هي معيشة ." [١] لكن الواقعية بهذا المفهوم يختلف حول تعريفها العديد من الدارسين الأوربيين والعرب ، ونكاد لا نصل إلى مفهوم محدد تتفق حوله كل الدراسات النقدية فيرى آرنست فيشر :" أن مفهوم الواقعية في الفن غامض ومطاط إذ تعرض مرة على أنها موقف يعني الاعتراف بالواقع الموضوعي ، وأخرى على أنها أسلوب ومنهج ، وإذا آثرنا تعريف الواقعية على أنها أسلوب أي باعتبارها تصويراً للواقع ، فسنجد أن الفن كله واقعي ، لذلك فإنه من الأفضل عملياً أن نقصر مفهوم الواقعية على أنه أسلوب محدد ، مراعين ألاّ يتحول التعريف إلى حكم على العمل الفني أو تقييم له .

إن الواقعية بمعناها الضيق أحد الأساليب الممكنة للتعبير ، وليست الأسلوب الوحيد المنفرد هناك وجهات نظر متباينة في داخل الإطار الواقعي النقدي ، لكن الموقف المميز لأغلب الواقعيين النقديين هو موقف الاحتجاج الرومانسي على المجتمع الرأسمالي ، فالواقعية النقدية والفن البرجوازي إذن يتضمنان نقداً للواقع الاجتماعي المحيط بالفنان ، أما الواقعية الاشتراكية فتتضمن الموافقة الأساسية من جانب الكاتب على أهداف الطبقات العاملة والعالم

الاشتراكي الصاعد ، وعلى هذا فالفارق في الموقف ، وليس في الأسلوب فحسب ." [٢]

وعلى ذلك نستطيع القول بأن الواقعية كأسلوب في التعبير ، تعني نظرة شاملة من الكاتب إلى جميع عناصر تجربته ، لا يكتفي فيها بلم أجزائها المتناثرة من الواقع المبعثر بل يضيف إليها من خياله ما يوحد بين عناصرها ويبرر وجودها على نحو يؤكد أن التجربة الأدبية انعكاس صادق للواقع الذي تعبر عنه ، أما الواقعية كموقف في إطارها النقدي فتعني الاحتجاج والرفض حين تصف سلبيات الواقع وأثرها السيئ على البشر من أجل الإصلاح والتغيير ، أي أن الأدب ينقد واعياً وهادفاً إلى إصلاح الواقع . على حين تتجاوز الواقعية الاشتراكية الاحتجاج . وتتعدى السخط الرومانسي إلى مناصرة الفئات الصاعدة والتبشير بالقيم الإنسانية التي ينبغي أن تسود ، وما يجب التأكيد عليه هو أن الواقعية على الرغم مما لأسلوبها من سمات مشتركة في التصوير والتعبير بحيث يمكن تلمسها في مذاهب أخرى غير واقعية إلاّ أن الموقف الذي يتخذه الفنان مما يعبر عنه هو أهم ما يميز الاتجاه الواقعي كمذهب أدبي ." [٣]

ويرغم أننا لسنا بصدد العرض التاريخي لنشأة الواقعية في الفلسفة والأدب إلاّ أننا نعرض في إيجاز شديد المفهومين الفلسفي والأدبي للواقعية .

ففي الفلسفة يعني بها – على حد تعبير شيلينج – أنها " هي التي تؤكد اللا أنا أي ما هو خارج الذات ." [٤] وكان ذلك عام ١٧٩٥ عندما كتب شيلينج مقالاً تناول فيه مفهوم الواقعية .

أما في الأدب فيعنى بها ذلك المعنى الذي أراده الكتاب الفرنسيون سنة

١٨٢٦ وهو " أن المذهب الذي يكتسب كل يوم أرضاً جديدة والذي يؤدي إلى المحاكاة الأمينة – لا للأعمال الفنية الكبرى – وإنما لأصولها التي تقدمها الطبيعة يمكن أن يسمى بالواقعية ." (*)

وعلى ذلك فإن الواقعية تعنى بتقديم التمثيل الحقيقي للواقع ودراسة الحياة والعادات من خلال الملاحظات الدقيقة والتحليل المرهف ، وينبغي أن يؤدى ذلك بطريقة موضوعية خالية من العواطف والنزعات الشخصية ، ومن ثم يعايش الراوي مواقف شخصياته وأحداثهم ومشكلاتهم وأعرافهم . وكان " بلزاك " نموذجاً للكتاب الواقعيين في أعماله الروائية . تلاه بعد ذلك " فلوبير " لا بأعماله الإبداعية فحسب ولكن بتأملاته النظرية أيضاً .

٢–٢

وعلى الرغم من أن إرهاصات الواقعية في الرواية ظهرت في مرحلة ما قبل الحرب العالمية الثانية ، إلاّ أنها تبلورت وشكلت ظاهرة أدبية فيما بعد الحرب العالمية الثانية في أعمال نجيب محفوظ وعبد الرحمن الشرقاوي ويوسف إدريس ويحيى حقي وغيرهم . ولا سيما في الأعمال التي صدرت في الخمسينيات فقد أتاحت الثورات الوطنية التحررية في الوطن العربي للكتاب أن يتفاعلوا مع الواقع تفاعلاً حقيقياً . وعلى سبيل المثال ثورة يوليو فقد : " أتاحت لكتاب الرواية أن ينطلقوا مبدعين في الاتجاهات التي تتوافق ورؤيتهم للواقع ، فقد كانت ثورة واقعية ، قامت لتحقق الكثير مما كان الواقع السياسي والاجتماعي والاقتصادي يعاني منه ، انطلقت من هذا الواقع واعية به ، لتحدث تغييراً جذرياً به ، تلبية لرغبة القاعدة الشعبية العريضة ، واستناداً إلى تاريخ النضال العربي ، مضيفة إلى الآمال الوطنية التقليدية في الاستقلال والتحرر الوطني حلولاً واقعية للقضايا

الاجتماعية والاقتصادية ، وهي في معظم خطواتها كانت تستجيب -بالفعل- لما كان الكتاب الوطنيون والشباب التقدميون يطالبون به قبيل قيامها ، بل إن كثيراً من الشباب راح ضحية مطالب جماعية اجتماعية جماهيرية ، قامت ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ فجعلتها حقيقة ملموسة واقعية للفلاح وللعامل وللأبناء الكادحين من الطلاب ، وشباب الجامعات والموظفين ، وشباب الجيش ، وقد رحب بها الكتاب الوطنيون جميعاً ." (٦)

واتضح ذلك في أعمال نجيب محفوظ ، ويوسف إدريس ، ويوسف السباعي ، وعبد الرحمن الشرقاوي ، فقد استطاع نجيب محفوظ أن يجرب وأن ينقد وأن يكتب الصحف السيارة وأن يكون له جمهوره الكبير من خلال أعماله اللص والكلاب ، السمان والخريف ، الطريق ، الشحاذ ، ثرثرة فوق النيل ، ميرامار ، السكرية ، بين القصرين ، قصر الشوق ، وفي هذه الأعمال عبر نجيب محفوظ عن الواقع الاجتماعي .

وقد اختلفت رؤى الكتاب في تصويرهم للواقع فمنهم من اعتمد على الواقعية التحليلية ، أو التسجيلية أو الفكرية او النقدية أو الاجتماعية أو الاشتراكية ، ونقف عند بعض أنماط هذه الواقعية - على سبيل التمثيل - .

١- الواقعية التسجيلية والنقدية :

نعني بالواقعية التسجيلية ذلك المعنى الذي أراده أميل زولا Emile Zola (١٨٤٠-١٩٠٢) في مقاله القصة التجريبية The Experimental Novel وفيه يرى " أن القصاص يعد ملاحظاً observer ومجرباً Experimentalism . إنه يقدم الحقائق كما يراها شأنه في هذا شأن الملاحظ للحقائق المتحركة على سطح

الأرض ، حيث تدب الشخوص وتنمو الظواهر . وعندئذ يظهر دور التجريبي فيه ، فيقدم تجربة أي يعرض شخصياته في حركتها في إطار قصة معينة ، وذلك بقصد أن يوضح تتابع الحقائق الذي سيكون مطابقاً لمتطلبات حتمية الظواهر التي يتطلبها البحث ." (٧)

وعليه فإن كاتب الواقعية التسجيلية عليه " أن يكون أميناً بمعنى أنه يصور شخوصه وهي تفعل ما يعتقد بحق أنهم سيقومون به في ظل ظروف معينة ." (٨)

وقد سيطرت هذه الواقعية التسجيلية على كتابات روائية عديدة في الأدب العربي المعاصر وخاصة عند يحيى حقي في قنديل أم هاشم وعند نجيب محفوظ في المرحلة التي بدأت بالقاهرة الجديدة (فضيحة في القاهرة) وانتهت بالثلاثية ، وعند محمد جلال وخاصة في قهوة المواردي ... وثروت أباظة في نفوس من ذهب ونحاس ، وهارب من الأيام وغيرهم . وصدرت هذه الواقعية التسجيلية عن فلسفة برجوازية تؤمن بأهمية الفرد الذي وإن كان انعكاساً للواقع الاجتماعي إلاّ أن مشكلته ليست بالضرورة مشكلة المجتمع ، وإن كان هذا لا يمنع من وجود التأثير الاجتماعي للفرد الذي يتحقق في المجتمع من خلال علاقات الفرد بغيره . لذلك تقبلت هذه الواقعية التسجيلية ظاهرة الواقع كما يبدو لنا في محاولة لتقديم التمثيل الموضوعي للواقع الاجتماعي ، فاتجهت إلى تسجيل حقائق الواقع المادية ملتفتة إلى كل ما فيه من جزئيات ." (٩)

على الرغم من أن نجيب محفوظ ارتبطت أعماله بالواقعية التسجيلية من حيث " التكنيك " إلاّ أنه من حيث الرؤية ينتمي إلى الواقعية النقدية ، فقد كان نجيب محفوظ حريصاً على رصد الواقع وتسجيل كل جزئياته ودقائقه ولا سيما

ما يخدم التشكيل الفني للنص الروائي .

فقد سجل نجيب محفوظ في هذه الروايات الواقع الحياتي المعيش تسجيلاً دقيقاً ، ولا سيما واقع الطبقات الاجتماعية المتباينة ، لكنه كان يجعل الطبقات الكادحة محور رواياته ، فتصور الثلاثية واقع الحياة والسياسية في الفترة ما بين ١٩١٧ ، ١٩٤٤ ، وتصور خان الخليلي الفترة من سبتمبر سنة ١٩٤١ ، وحتى أواخر أغسطس سنة ١٩٤٢ ، وتصور زقاق المدق عاماً واحداً يقع بين عامي ١٩٤٤ ، ١٩٤٥ ، وتصور بداية ونهاية الفترة من نوفمبر سنة ١٩٣٥ إلى أواخر سنة ١٩٣٩ ، وتتوالى رواياته في مرحلة الخمسينيات والستينيات والسبعينيات لتصور أنماط الواقع الحياتي المعيش بكل متغيراته وتناقضاته .

فرواية القاهرة الجديدة نجدها تحاول الكشف بصورة أساسية عن عالم الطبقة الأرستقراطية وفسادها وانحلالها ، وعن الطريق المسدود أمام مثقفي البرجوازية الصغيرة .

على حين أن رواية " خان الخليلي " تحاول الكشف عن البرجوازية الصغيرة التي لجأت إلى الحي واحتمت به من خطر الحرب العالمية الثانية ، كما يتحدث فيها عن الطبقة الكادحة من أبناء الشعب تلك الطبقة التي توارثت الاضطهاد والكفاح والجوع والمرض من أجدادهم القدامى وحتى اللحظة الآنية في مرحلة الحرب العالمية الثانية .

وبرغم أن نجيب محفوظ عبر عن طبقتين متناقضتين في روايته القاهرة الجديدة وخان الخليلي ، حيث فساد الطبقة الأرستقراطية في القاهرة الجديدة ، وقهر الطبقة الكادحة في خان الخليلي إلاّ أن نجيب محفوظ " رفض الطبقة

الأرستقراطية رفضاً كاملاً باعتبارها أداة استغلال الإنسان وقهره ، كما أنها بماديتها وطموحها الشره تجسد كل ما يكرهه نجيب محفوظ في الإنسان أما الطبقة الكادحة فهو في الوقت الذي يرفض فيه بعض جوانب حياتها يتعامل معها عموماً بتعاطف لا يخلو من رومانسية وذلك - وإن كانت جاهلة وغير واعية - فهي على الأقل مؤمنة ورافضة للحضارة المادية ، كما أنها قانعة راضية بحياتها لا يؤرقها طموح شره . وتعامل المؤلف مع الطبقة الكادحة على هذه الصورة جعله أقرب نسبياً إلى طبيعة الإنسان الذي لا يمكن تصوره خيراً خالصاً أو شراً خالصاً وإن كان المؤلف بعيداً عن إدراك حركة الواقع الذي يصعب تصوره على هذه الدرجة من الثبات ." (١٠)

ولا يقف تصويره للواقعية عند حد الشخصية فحسب لكنه يمتد ليشمل المكان الواقعي أيضاً ، فالمكان في خان الخليلي هو المكان الطبيعي ، فحي خان الخليلي ثابت بصفاته منذ أقدم العصور لا يتغير على مستوى البيوت والشوارع يقول في وصفه للحي في أحد المشاهد على سبيل التمثيل : " والجو متلفع بغلالة سمراء كأن الحي في مكان لا تشرق عليه الشمس ، وذلك أن سماءه في نواح كثيرة منها محجوبة بشرفات توصل ما بين العمارات ، وقد جلس الصناع أمام الحوانيت يكبون على فنونهم في صبر وأناة ، ويبدعون آيات بينات من أفانين الصناعة ، فالحي العتيق ما يزال يحتفظ لليد البشرية بقديم سمعتها في المهارة والإبداع ، وقد صمد للحضارة الحديثة يلقى سرعتها الجنونية بحكمتها وآليتها المعقدة بفنه البسيط ، وواقعيتها الصارمة بخياله الحالم ، وتورها الوهاج بسمرته الناعسة . " (١١)

فالكاتب يصف الحي وصفاً واقعياً ، حيث الشمس تحجبها الشرفات

والحواجز ، حتى تبدو السماء محجوبة عن أعين المارة في شوارع خان الخليلي ، وأسفل هذه الشرفات يجلس الصناع والحرفيون يمارسون أعمالهم اليدوية وصناعاتهم المتباينة ، فضلاً عن التقريرية والمباشرة وذلك في قوله بفنه البسيط ، خياله الحالم حكمته الحادثة .

كما أن الزمن عنده أيضاً بناء واقعي حيث تبدأ الرواية عند نقطة زمنية معينة ، وتظل تتطور تطوراً تدريجياً حتى تصل إلى نهاية الرواية بنهاية النقطة الزمنية فتبدأ الرواية بقوله " وانتصفت الساعة الثانية من مساء يوم من سبتمبر سنة ١٩٤١ وتنتهي في أواخر أغسطس سنة ١٩٤٢ . وما بين نقطتي البداية والنهاية تدور أحداث الرواية في خان الخليلي .

كما تتضح الواقعية أيضاً على مستوى الشخصية " حيث يتعامل نجيب محفوظ مع شخصيات الرواية على ثلاثة مستويات : أولها ؛ مستوى الشخصيات التي تمثل حي خان الخليلي ، ومستوى شخصيات أسرة أحمد عاكف ، ثم مستوى شخصية أحمد عاكف نفسه الذي ركّز عليه باعتباره يمثل حلقة الوصل بين حكايات الرواية الثلاث ، كما يصور الشخصيات في كل مستوى من المستويات بأسلوب فني خاص... وتكاد شخصية المعلم نونو تلخص أهم الصفات الممثلة لجنس الرجل في حي خان الخليلي في أنقى صورها فهو على عكس (١٢) اسمه رجل متين البنيان مكتمل الرجولة إلى حد كبير رغم تقدمه في السن يقول : " وكان الرجل يرتدي جلباباً ومعطفاً أبيض وطاقية في الخمسين أو نحو ذلك ، ربع القامة متين البنيان ، كبير الوجه والرأس واضح القسمات يمتاز وجهه بصدعتين ، وفم واسع وشفتين ممتلئتين ولون قمحي مشرب بحمرة ." (١٣)

ويصف الكاتب شخصياته ممثلة في المعلم نونو ، فهي شخصيات بسيطة في حياتها مؤمنة بقضاء الله وقدره ، لا تخشى الغارات التي تشنها طائرات العدو لذلك يقول : " حسن أن يلتمس الإنسان سبيل الطمأنينة وإن كان العمر واحد والرب واحد والمكتوب حتماً تشوفه العين ، إني يا عاكف أفندي من المتوكلين على الله ، وما عرفت حتى الآن طريق المخبأ ، أي مخبأ يا سعادة البك ؟ هل يستطيع نونو أن يراوغ القدر أو يؤجل قضاء الله . ألم تسمع صالح عبد الحي وهو يغني ، نصيبك في الحياة لازم يصيبك . " (١٤)

وكل الشخصيات في روايته شخصيات تقليدية وواقعية سواء الشخصيات النسائية أو الرجالية ، فالنساء ربات بيوت والرجال صناع وقهوجية وعمال .

ولا تقف الرواية عند حد الواقعية التسجيلية كما في خان الخليلي ، والقاهرة الجديدة ولكنه يتجاوزها إلى الواقعية النقدية كما في روايات " زقاق المدق " ، " بداية ونهاية " ، والثلاثية ، والحرافيش وليالي ألف ليلة .

ففي رواية زقاق المدق على سبيل التمثيل تتضح الواقعية النقدية من خلال نقد الشخصيات للواقع الحياتي المعيش ، وتصوير التناقض السائد في الواقع بين من يملكون كل شيء ومن لا يملكون شيئاً . وبين المادة والروح ممثلة في شخصيتي حميدة ، والسيد رضوان الحسيني .

وبرغم أن رواية " زقاق المدق " تصور نفس الحي الذي تصوره رواية خان الخليلي وفي زمن متقارب ، حيث تصور زقاق المدق الأحداث الحياتية في سنتي ١٩٤٤ ، ١٩٤٥ ، فإن هناك شبه إجماع من النقاد على أن رواية زقاق

المدق أروع فنياً من خان الخليلي ، وإذا كان أغلب النقاد والدارسين قد أجمعوا على الإعجاب بزقاق المدق فهم يختلفون بعد ذلك في تفسير مصدر إعجابهم ، فبعضهم يكتفي برد هذا الإعجاب إلى الزمن الروائي الذي تصوره الرواية ." (١٥)

وينتقد الراوي الواقع الحاضر على لسان شخصياته ، وذلك من خلال الحوار بين زيطة وحسنية الفرانة ، يقول :

" يالك من شيطان .. لسان شيطان .. وصورة شيطان

فتنهد بصوت مسموع وقال باستكانة المستعطف :

– كنت مع ذلك ملكاً في يوم ما .

فهزت رأسها متسائلة في سخرية :

– ملكاً على الأسياد والعفاريت ؟

فقال بلهجة الاستكانة والاستعطاف نفسها :

– بل من البشر أنفسهم وأي واحد منّا تستقبله الدنيا كملك من الملوك ثم يصير بعد ذلك ما يشاء له نحسه، وهذا خداع حكيم من الحياة ، وإلاّ فلو أنها أفصحت لنا عمّا في ضميرها منذ اللحظة الأولى لأبينا أن نفارق الأرحام .

– ما شاء الله يا بن الدائخة

فاستدرك زيطة في حماس وسرور

– وهكذا كنت مولوداً سعيداً ، تلقفته الأيدي بالسرور وحاطته بالعناية والرحمة فهل تشكين بعد ذلك أنّي كنت ملكاً ؟

– أبداً يا مولانا

وأسكرته حرارة الحديث ولذة الأمل فمضى قائلاً :

- وكان مولدي يمناً وبركة أيضاً ،ذلك أن والدي كانا شحاذين محترفين ، وكانا يكتريان طفلاً تحمله أمي في أثناء تجوالهما ، فلما أن رزقهما الله بي أغناهما من أطفال الناس وفرحا بي فرحاً عظيماً . " (١٦)

ويستمر الراوي في سرده لأحداث الرواية معرياً زيف الواقع الحاضر حيث الفقر والجهل والمرض يعربد في طرقات الأحياء الشعبية حتى زيطة نفسه لم يسلم من المرض والفقر ، فيصفه الراوي بقوله " وعلى الأرض تحت الكوة مباشرة كان يوجد شيء مكوم لا يفترق عن أرض المكان قذارة ولوناً ورائحة لولا أعضاء ولحم ودم تهبه الحق المعلمة حسنية الفرانة ، وحسبه أن يرى مرة واحدة لا ينسى بعد ذلك أبداً لبساطته المتناهية ، فهو جسد نحيل أسود ، وجلباب أسود ، سواد فوق سواد لولا فرجتان يلمع فيهما بياض مخيف هما العينان ، ولم يكن زيطة - على ذلك - زنجياً بل إنه مصري أسمر اللون في الأصل ولكن القذارة الملبدة بعرق العمر كونت على جثته طبقة سوداء ، كذلك جلبابه لم يكن في البدء أسود ولكن السواد مصير كل شيء في هذه الخرابة ، وهو لا يكاد يمت بسبب للزقاق الذي يعيش فيه ، فلا يزور ولا يزار ، لا نفع فيه لأحد ، ولا نفع في أحد له ... وكان من أهم الأسباب التي دعت أهل الزقاق إلى تجنب رائحته المنتنة ، فلم يكن الماء يعرف سبيله إلى وجهه وجسده ، وقد آثر وحدة العزلة على الاستحمام ، وبادل الناس مقتاً على مقت عن طيب خاطر ، فكان يرقص طرباً إذا قرع مسمعيه صوات على ميت ويقول وكأنه يخاطب الميت " جاء دورك لتذوق التراب الذي يؤذيك لونه ورائحته على جسدي ، وربما قطع وقت فراغه

الطويل في تخيل صنوف التعذيب التي يتمناها للناس واحداً في ذلك لذة لا تعاد لها لذة ، يتصور جعدة الفران هدفاً لعشرات الفؤوس تضربه حتى تأكله كتلة مهشمة كلها ثقوب أو يتخيل سليم علوان وقد استلقى على الأرض ووابور الزلط يروح عليه ويجيء ودمه يجري نحو الصنادقية ، أو يتمثل له السيد رضوان الحسيني تجره الأيدي من لحيته الصهباء نحو الفرن الملتهبة ، ثم يستخرجونه منها زكيبة من الفحم . أو يرى المعلم كرشة مطروحاً تحت عجلات الترام يمزق أوصاله ثم يلمون أشلاءه في معطف قذر يبيعونه لهواة الكلاب . " (١٢)

ويتضح من خلال هذا النص نقد الراوي لتناقضات الواقع الحياتي المعيش ، فينقد كل مظاهر التناقض الذي تعيشه الشخصيات في روايته ، وهذه الشخصيات تمثل التراكيب الاجتماعية المتناقضة في الواقع الحياتي .

وهكذا نجد أن نجيب محفوظ في روايتيه " خان الخليلي" و "زقاق المدق" قد عبر عن الواقعية التسجيلية من حيث رصده لجزئيات ودقائق الحياة ، وعن الواقعية النقدية من حيث تعريته للمعايير الاجتماعية المختلة ، فالمعلم كرشة الذي اشترك في ثورة ١٩١٩ وأحرق الشركة اليهودية للسجائر بميدان الحسين وكان من أبطال المعارك التي دارت بين الثوار من ناحية وبين الأرمن واليهود من ناحية ثانية يتحول إلى سمسار انتخابات وتاجر مخدرات .

" وتنقسم الشخصيات التي تعيش في المدق إلى فريقين ، فريق يستمد حياته وعيشه داخل الزقاق ، وفريق يقيم في الزقاق ولكن ظروف رزقه تدفعه إلى خارج الزقاق أحياناً التماساً لأسباب هذا الرزق ، والشخصيات التي لم تتأثر حياتها ، وأنقذها المؤلف من كل المصائب التي انهالت على الزقاق ، هي

الشخصيات التي قنعت بحياتها واستمدت رزقها منه ، وعلى رأسهم عم كامل بائع البسبوسة ، والذي كانت حياته نوماً متصلاً ، ولا يكسب أكثر من قوت يومه ، وكل ما يؤرقه أن يجد كفناً لجثته فهو حي كميت ، انزعج حينما رأى سرادق الانتخاب وظنه سرادق ميت لا يدري شيئاً على الإطلاق عن عالم السياسة ، ويرفض تعليق صورة المرشح للنيابة إبراهيم فرحات في دكانه لأنه يعتبرها شؤماً يقطع الرزق ." (١٨)

فالرواية من أولها إلى آخرها تصور طبيعة حياة أهل الزقاق تصويراً واقعياً دون تكلف أو عناء ، وهكذا نجد شخصيات حميدة المتمردة ، وحسين كرشة ، والدكتور بوشي ، والست سنية عفيفي ، وعباس الحلو يصورهم الكاتب تصويراً واقعياً في نسيج الرواية .

كما نجد أن اللغة في الرواية الواقعية تكون لغة مباشرة وتقليدية في كثير من الأحيان ، وقلما تنحو إلى التجديد ، ويتضح ذلك من خلال تصويره للشخصيات ، ففي رواية زقاق المدق نجد " أن الشخصيات تتمتع بقدر كبير من الحيوية في الفعل حركة وقولاً ، وتكشف عن نفسها بصورة غير مباشرة من خلال الفعل ، لكن المؤلف يعود ليكرر علينا في تقاريره وبصورة مباشرة ما سبق أن كشفت عنه الشخصيات بصورة غير مباشرة ، ونحن بذلك نواجه في سرد رواية زقاق المدق بأسلوبين يختلطان ويتبادلان الدور باستمرار ، أسلوب يصور الفعل من موقع الحضور وفي جمل قصيرة ترفض مظاهر الفصل والوصل والتأكيد وغيره من أساليب الربط التقليدية بين الجمل ، ولا يستمر هذا الأسلوب طويلاً ولكنه يترك مكانه لأسلوب آخر يتحرك من موقع الماضي في لغة معممة ، وتسيطر عليه إلى حد كبير طبيعة الجملة التقليدية وكثير من الحوار في الرواية

يتمتع بقدر كم من الحيوية ." (١٩)

يقول الكاتب مصوراً في أحد مشاهد الرواية هذه اللغة التقريرية المباشرة والواقعية في الوقت نفسه : " عاد الزقاق رويداً إلى عالم الظلال ، والتفت حميدة في ملاءتها ومضت تستمع إلى دقات شبشبها على السلم في طريقها إلى الخارج ، وقطعت الزقاق في عناية بمشيتها وهيئتها لأنها تعلم أن أعيناً أربعاً تتبعها متفحصة ثاقبة ، عيني السيد سليم علوان صاحب الوكالة وعيني عباس الحلو الحلاق ، و لم تكن تفاهة ثيابها لتغيب عنها ، فستان من الدمور ، وملاءة قديمة باهتة ، وشبشب رق نعلاه ، بيد أنها تلف الملاءة لفة تشي بحسن قوامها الرشيق ، وتصور عجيزتها الملمومة أحسن تصوير ." (٢٠)

ولا تقف الرواية الواقعية عند هاتين الروايتين لنجيب محفوظ فحسب بل تمتد لتشمل كل رواياته بداية من الثلاثية وحتى الحرافيش ، إذ تعد هذه المرحلة من أنضج الروايات الواقعية التي كتبها نجيب محفوظ .

ولا يقف الأمر عند نجيب محفوظ فحسب لكنه يمتد لكثير من الروايات العربية ، نذكر منها على سبيل التمثيل رواية الأرض لعبد الرحمن الشرقاوي ، وعودة الروح لتوفيق الحكيم ، ويحيى حقي في روايته قنديل أم هاشم ، وحنّا مينا في المصابيح الزرق ، وأبو بكر خالد في النبع المر ، وليلى بعلبكي في الآلهة الممسوخة وروايات فهد إسماعيل ، وعبد الرحمن مجيد الربيعي وغيرهم .

٢- الواقعية الاشتراكية :

ترجع أصول الواقعية الاشتراكية الأولى إلى " أنجلز " ، فقد كان حريصاً

على ربط الأدب بالمجتمع وكان حريصاً في دعوته إلى الالتزام ، وإلى تصوير الصراع الطبقي في البنية الاجتماعية ، فالنص الاشتراكي يحقق هدفه عندما يتمرد على الأوهام التقليدية الشائعة ، وذلك عن طريق الوصف الدقيق للحياة الواقعية ، وهي بذلك تعري العالم البرجوازي بكل سلبياته ، مما يجعل الشدة في القيمة أمر لا مفر منه ، دون الإشارة إلى حل ما ، ولذلك يقول " أنجلز " : إن الواقعية تعني في نظري - إلى جانب الأمانة في نقل التفاصيل - إعادة التصوير الدقيق للخصائص النموذجية في الظروف النموذجية وكلما كانت آراء المؤلف خفية كان هذا من صالح العمل الفني ، كما أن الواقعية التي أتحدث عنها يمكن أن تعبر عن نفسها أيضاً بالرغم من أفكار المؤلف الخاصة . " (٢١)

أي أن الواقعية الاشتراكية تعنى بتصوير التناقض القائم في الواقع الحياتي من خلال اختلال التراكيب الاجتماعية ، كما تصور الصراع بين الطبقات بين من يملكون كل شيء ومن لا يملكون شيئاً .

ولذلك يرى " أنجلز " بالنسبة لبناء الشخصية " أنه يجدر أن تمثل كل شخصية طبقة اجتماعية أو تياراً محدداً ، كي تمثل بالتالي أفكاراً خاصة بعصرها ، وتحدد دوافعها ومحركاتها ، لا في الرغبة الفردية المسكينة ، وإنما على وجه الدقة في التيار التاريخي ." (٢٢)

وقد مثّل هذا الاتجاه بلزاك ، ومكسيم جوركي ، وتولستوي ، ودستوفيسكي ، ويوسف إدريس ، ونوال السعداوي ، وغسان كنفاني ، والطاهر وطار ، وعبد الله العروي ، ومحمد عز الدين التازي ، وعبد الرحمن منيف ، وغيرهم . ونقف عند بعض أعمال يوسف إدريس - على سبيل التمثيل-

ولاسيما في روايتيه الحرام سنة ١٩٥٩ ، العيب سنة ١٩٦٢ ، فقد عبّر في هاتين الروايتين عن كفاح الطبقة الكادحة ، وتحليل معاناة أفرادها وما يتصل بهذه المعاناة من سقوط اجتماعي يضع إصبع الاتهام أمام القوى الاجتماعية المناوئة وخاصة البرجوازية الصغيرة ، فقد دارت الروايتان حول أزمتين فرديتين في الظاهر إلاّ أن كلاً منهما كانت في الواقع انعكاساً لمأساة اجتماعية قائمة . مأساة " الحرام " هي أزمة عزيزة التي حملت سفاحاً ، وقتلت ولدها عند مولده خوفاً ثم ماتت بحمى النفاس ، ومأساة العيب هي أزمة سناء التي انهارت أمام رشوة عبادة بك ، وأمام رغبة زميلها محمد الجندي ." (٢٣)

وهذه المأساة ليست في الحقيقة مأساة فردية ، لكن الكاتب يبغي من خلالها تعرية سلبيات الواقع الاجتماعي ، ولا سيما سلبيات التراكيب الاجتماعية الطبقية ، فعزيزة هي زوجة أحد عمال التراحيل الذين يمثلون شريحة الطبقة الكادحة في المجتمع المصري ، تلك الشريحة التي لا تملك غير أجرها اليومي الذي تحصل عليه من عملها في أرض أحد كبار الملاك الزراعيين يقول الراوي مصوراً حياة عزيزة وزوجها :

" كان يعمل باليومية ، يوم فيه وعشرة ما فيش ، وعماده كله على مواسم الترحيلة حتى يقبض من الحاج عبد الرحيم المقال هو وعزيزة وسنين طويلة حافلة قضاها هو وعزيزة في الغربة وبلاد الناس وجمعا القليل ، ولكنهما عاشا ، وخلفا عبد الله الصغير وناهية وزبيدة ، عاشا يقبضان القبضية من الحاج عبد الرحيم في موسم القطن ، ويعيشون جميعاً عليها بقية العام ، يعيشون غصباً وبحايلة وبالجبنة أحياناً والعيش الحاف والملح في أحيان . ولكنهم يعيشون والسلام ." (٢٣)

وهكذا نجد أن الرواية تصور حياة الفقر والمرض والجهل التي سيطرت على الطبقة الشعبية ، كما تصور أيضاً حياة الترف التي تحياها الطبقة البرجوازية ومن هنا يبرز التناقض والصراع بين الطبقتين بيد أن الطبقة الشعبية مغلوبة على أمرها ، ولا تستطيع فعل شيء غير الاستسلام للطبقة البرجوازية . ولذلك يصور الكاتب الطبقة الشعبية الممثلة بعمال التراحيل بقوله : " إنهم أنفار يلتقطون الدودة ويجمعون القطن ويطهرون المصارف ، الشايب فيهم نفر ، والصغير نفر ، كلهم أرجل شققها الجوع والحفاء وخشنتها الأرض الصلبة ، وأيد معروقة حرقتها الشمس ، ووجوه متجهمة لا تعرف حزنها من فرحها ولا رجلها من امرأتها ، حتى الملابس لا فرق بين ملابس الكبير أو الصغير ولا بين جلباب الرجل وقد حال لونه وتناثرت فيه الخروق ، وثوب المرأة الأسود الباهت الذي تنسل الخيوط من كل مكان فيه ، بل كثيراً ما كان يحدث أن يستعير الرجل منهم جلباب امرأته ، وتستعير المرأة جلباب زوجها دون أن يلاحظ أحد أي فارق ." (٢٤)

ويقدم الكاتب هذه الأحداث تقديماً واقعياً وبعيداً عن التكلف والافتعال، ويصور من خلالها ظلم الطبقة البرجوازية لعمال التراحيل .

وهكذا " قدم يوسف إدريس رؤيته الواقعية هذه من خلال أسلوب بناء يخضع لنظام محكم تمثل في الترابط بين الفضيحتين الصغرى والكبرى كما تمثل في الدلالات الرمزية التي يمكن أن تؤخذ من المقابلات بين المشاهد على النحو الذي رأيناه وإذا كان المؤلف قد اعتمد المنهج التحليلي في بحثه للظاهرة الاجتماعية . وفي تتبعه للمواقف إلاّ أنه في أغلب الرواية كان يصدر عن حس تسجيلي يهتم برصد الظواهر المادية للواقع ... ويوسف إدريس في روايتيه يلح أكثر من خلال

الشكل العام على موقف التعرية الذي يحمل موقف الإدانـة بشـكل غـير مباشـر ، ومن هنا لم يكن هناك مجال في رؤيته لبطل إيجابي يقود حركة التغيير ".(٢٥)
وهكذا تتضح سمات الواقعية الاشتراكية في بعض أعمـال يوسـف إدريـس كـأحد الروائيين العرب الكبار .

مراد عبد الرحمن مبروك

الرواية فيما بعد الواقعية

فيما بعد الواقعية :

يعنى بالرواية تلك الرواية التي تتجاوز الأطر الواقعية والتقليدية المألوفة إلى أطر رمزية وإيحائية ودلالية ، وتتضح هذه الأطر من خلال الرمز التراثي أو التوليدي ، أو الحلم أو تيار الوعي .

وبرغم أن إرهاصات الرواية التحديدية قد ظهرت في فترة مبكرة مع الواقعية ، إلا أنها شكلت مرحلة بارزة منذ أواخر الستينات وحتى نهاية هذا القرن .

وقد اتسمت الرواية في هذه الفترة الزمنية بمجموعة من السمات منها استلهام التراث وتوظيفه فنياً في نسيج الرواية بحيث يحمل أبعاداً رمزية وإيحائية ودلالية ، والتشكيلات المستخدمة للأبنية الزمانية والمكانية

٣ – ١ استلهام التراث :

ويعنى به استلهام الكاتب للتراث العربي المكتوب والشفاهي سواء كان هذا التراث تاريخياً أو فرعونياً أو أسطورياً أو صوفيا أو فولكلوريا ، وتوارثته الأجيال حتى المعاصرة . واستوحاه الكتاب بغية طرح دلالات إيحائية للتعبير عن الواقع الحاضر . وقد يلتقي التراث العربي بالتراث الإنساني خاصة في الأنماط

الأسطورية والشعبية .

وينقسم الرمز التراثي إلى عدة أنماط منها نمط التراث التاريخي أو الصوفي أو الشعبي أو الديني أو الأدبي .

على المستوى التاريخي نجد روايات سعد مكاوي وجمال الغيطاني ، وابراهيم الكوني ، وغيرهم تتوظف الشخصيات التاريخية توظيفاً رمزياً . ففي رواية "السائرون نياما " لسعد مكاوي يشكل التاريخ بعداً رمزياً ، حيث حاول الكاتب أن يعري زيف الواقع من خلال الشخصيات التاريخية المتمثلة في الحكام والسلاطين المماليك وحملها الكاتب بعداً رمزياً مثل شخصية السلطان محمد بن قايتباي وتهديده للصبية بقطع لسانها بقول : " فلمحوا صبية خارقة الحسن تتوثب مجنونة برعبها بين جدران الشرفة ، وكلما لطمها جدار ارتدت بعويلها حتى يصدها جدار آخر ورأوا معها المسخ المفزع على حقيقته شيطاناً مخموراً يتسلى برعبها" (٢٦) .

فالكاتب يعرى زيف الحياة السياسية والاجتماعية حيث ينغمس الحكام في ملذاتهم بينما يعاني الشعب عذاب الجوع والخوف .

وإلى جانب حوادث القتل تكثر حوادث خطف المماليك للفتيات البريئات فتخطف عزة أخت خالد ، ويصيح خالد قائلاً : " ياناس أختي يا عالم المماليك هاجموا النساء في حمام الخيامة وخطفوا أختي عزة "(٢٧).

وتشكل شخصية عزة رمزاً يقترن بالأرض والحرية والحق والعدل ولذلك يقول خالد للشيخة زليخة : " عزة في السماء وفي كل مكان نعم يا ست الشيخة

تعم.. عزة يداها في البحر المالح وقدماها في أرض الصعيد وملء البر أنفاسها الطاهرة"(٢٨).

وهكذا تشكل الشخصية بعداً رمزياً لا يقف عند حد الرصد والتسجيل لكنه يحملها قيمة إيحائية . فتصبح عزة – على سبيل التمثيل – رمزاً لضياع الأض والحق والحرية . ويصبح الحكام الذين تبدلوا على البلاد رمزاً للقوى السلطوية القهرية.

وتشكل الشخصية التاريخية بعداً رمزياً أيضاً في رواية الزيني بركات للغيطاني فشخصية الزيني تعد معادلاً موضوعياً للشخصية المعاصرة التي أودت بالشعب المصري إلى الهزيمة في سنة ١٩٦٧، فقد كتب الغيطاني في هذه الرواية في عامي (١٩٧٠/١٩٧١) وزمن الرواية هو زمن تولي قنصوه الغوري حكم البلاد منذ عام ٩١٢ هـ حتى هزيمة مرج وأبعد لذلك يقول الغيطاني : " لقد أسرني ابن اياس ، ولو كنت قد عشت في زمنه لكتبت ما كتب . وكتابه كتاب ضخم قرأته للمرة الأولى وبعد هزيمة ١٩٦٧ أعدت اكتشافه لأنه عاش في حقبة تاريخية تشبه في كثير من الجوانب الحقبة التي عشناها قبل ١٩٦٧ وبعدها فقد شهد هو هزيمة مصر أمام العثمانيين وشهدت أنا هزيمتها أمام إسرائيل "(٢٩).

ويدور الرمز في هذه الرواية في عدة محاور: الأول : محور صراع السلطة بين زكريا والزيني بركات وخايربك ، وهذه الطائفة ترمز للشخصيات الطفيلية التي تسعى للسلطة لمآربها الذاتية دون العناية بمصلحة الشعب أو الوطن ، وتعبر عن الطبقة الطفيلية التي قفزت إلى قمة الهرم الاقتصادي منذ أواخر الستينات ، والثاني محور السقوط الذي تمثل في الشخصيات رمز السقوط والضياع نتيجة

نفاقها وتملقها لرجال السلطة وتمثل هذا في بعض الأئمة والوعاظ والرجال النفعيين مثل الشيخ ريحان وبعض البصاصين مثل عمرو "وأبو الخير" ، والثالث محور الانتماء ويرمز للشخصيات المنتمية للوطن والأرض برغم القهر مثل سعيد الجهني، ومنصور والشيخ أبو السعود ، وبهاء الحق علوان .

ومثلما كانت عزة رمزاً للأرض والوطن في "السائرون نياماً" فقد كانت سماح رمزاً للأرض والوطن أيضاً في الزيني بركات .

وتشكل الشخصيات التراثية الشعبية بعداً آخر من الأبعاد الرمزية في الرواية العربية ، ففي رواية "ليالي ألف ليلة " لنجيب محفوظ تشكل شخصيات السندباد، وعبد الله البلخي وشهرزاد ، وعلاء الدين ، وشهريار بعداً رمزياً . فقد استوحى شخصية علاء الدين وحملها أبعاداً رمزاً حيث يؤكد من خلالها على ظلم الحكام للرعية وإلحاقهم التهم بالأبرياء . فقد أمر كبير الشرطة بتفتيش بيت علاء الدين في ليلة زواجه من ابنة الشيخ البلخي ، لأن البلخي رفض تزويج ابنته لابن كبير الشرطة وزوجها لعلاء الدين وقبض عليه وسط جموع الحاضرين وحكموا عليه بالإعدام .

ويحمل شخصية السندباد وبعداً رمزياً أيضاً ، ففي نهاية الرواية يستدعي الكاتب شخصية " السندباد " الذي عاد بعد أن تغيرت ملامح الواقع ، فيسمع السلطان حكايات السندباد التي تحث على الحرية والعدل ، وحينئذ يبكي السلطان على الماضي المقرون بالقتل والظلم وتعد حكاية السندباد لازمة رمزية في الرواية . فقد عاد السندباد في الرواية لكنه لم يعد في الواقع .

ويرتبط الرمز الشعبي بالأسطوري من حيث الدلالة على الخصوبة الميلاد في رواية "الطوق والأسطورة " ليحيى الطاهر عبد الله ، فيربط الكاتب بين إخصاب المرأة واخصاب الأرض ، إذ كلما كان الواقع عقيماً الغرس عقيما أيضاً ولا يصبح اللجوء إلى الطقوس الأسطورية أمراً مجدياً تقول الأم خزينة لابنتها : "الرجل منهم يفلح الأرض ، يحرثها ويرمي البذور ويتابع الري ، ثم يحصد ، هل يفلح الحداد أرضه أم أن الأرض كافرة لا تعطي ؟ تكلمي ؟ ترددت فهيمة ثم باحت، ينفخ المصباح ويأتي إلى فراشنا ، يلمني ويظل يقاوم ، هناك قوة تقيده ، يمر وقت طويل ، يهمد وينفلت في بكاء مر "[٣٠].

فيربط الكاتب بين ، رمز المرأة والأرض من حيث عملية الإخصاب والتجدد فقد كان البشر يعتقدون قبل معرفتهم بالأسباب العضوية للحمل أن الأمومة تعود إلى إدخال الأطفال مباشرة في بطن المرأة وكل ذلك يعني أن صورة الأرض الأم الأسطورية التي تتمتع بقابلية خصب لا متناهية سبقت في العقلية البدائية آلهة الخصب النباتي التي تأكدت في الدور الريفي الزراعي"[٣١].

ولا يقف الأمر عند الشخصية التراثية ، بل يمتد الرمز ليشمل النص التراثي، إذ من الممكن أن يحمل النص التراثي بعداً رمزياً يتضح ذلك في بعض روايات الشرقاوي ، محمد خليل قاسم ، سعد مكاوي ، الغيطاني ، محمد جبريل، أحمد الشيخ ، نبيل عبد الحميد وغيرهم . ففي رواية " الشمندورة " لمحمد خليل قاسم يتضح الرمز التراثي من خلال النصوص التراثية المستوحاة ، فتأتي الأغنية الشعبية تعبيراً عن حالات الحزن والفرح في آن واحد ، وفي الوقت نفسه تكون رمزاً للتناقض القائم في الواقع الحياتي يقول الراوي مجسداً نص الأغنية الشعبية

النوبية :

أيدن أبدنا بالناتون قابا يموتا

يرووش المرايا بالناتون قابا يموتا"

وعندما لا يفهمها حسن المصري يترجمها له المأذون فتقول معاني الكلمات :

لن يغيب عن خاطري

إلى الأبد لن يغيب

وجه عذراء

ناعم مثل المرايا

لن يغيب .. لن يغيب "(٣٢)

فيعبر النص الشعبي هنا عن الفرحة التي تغمر المحب بمحبوبته عندما يفوز بلقائها ، فمهما تبدلت الأيام والسنون يظل وجه محبوبته في داره النوبي القديم لا يفارقه ، وفي الوقت نفسه يعبر هذا النص عن مرارة الغربة التي يعانيها الرحال الغائبون عن محبوباتهم وديارهم واعتمدت رواية " الناس في كفر عسكر " لأحمد الشيخ على توظيف النص الشعبي المتمثل في الأمثال الشعبية لتكون أداة رمزية عن الواقع المعيش وذلك في أكثر من موضع(٣٣) .

كما نجد النصوص المدونة التاريخية والدينية والأدبية تمثل ملمحاً رمزياً في روايات الزيني بركات للغيطاني ، وحافة الفردوس لنبيل عبد الحميد ، ومن أوراق أبي الطيب المتنبي لمحمد جبريل . غير أن النص التراثي يتناص مع النص الروائي ويحمله الكاتب بعداً رمزياً يخرج من إطاره التراثي إلى إطاره الرمزي ، كما نجد النص الصوفي عند سعد مكاوي وجمال الغيطاني يشكل بعداً رمزياً أيضاً .

ولايقف البعد التراثي عند حد اللغة التراثية أو الشخصية التراثية لكنه يمتد ليشمل الشكل التراثي [٣٤] أيضاً ، وذلك بغية تشكيل شكل روائي عربي أصيل ، يستمد أصوله من تراثنا العربي ويعبر عن واقعنا الحاضر. أي أن الروائي يعيد تشكيل الشكل الروائي ليصبح الشكل نفسه أداة تعبيرية عن واقعنا المعيش فقد وجد الشكل التاريخي في الرواية عند جمال الغيطاني والشكل التوثيقي عند محمد مستجاب ومحمد جبريل في روايتيهما " من التاريخ السري لنعمان عبد الحافظ "، " ومن أوراق أبي الطيب المتنبي " والشكل الشعبي عند نجيب محفوظ ودلال خليفة.

والأشكال الأدبية تعكس في حد ذاتها حركة المجتمع ، وتصور مضامينه وتعبر عن أنماطه وتراكيبه ، ومن ثم يعد استلهامها أداة رمزية وإيحائية عن الواقع المعيش . ونقف عند الشكل الشعبي في روايتي " ليالي ألف ليلة " لنجيب محفوظ ، " ومن البحار القديم إليك " لدلال خليفة على سبيل التمثيل .

وقد بدأت إرهاصات هذا الشكل في روايات أحلام شهرزاد لطه حسين، سنة ١٩٤٢ ، على الزيبق ، وسيف بن ذي يزن لفاروق خورشيد ثم الحرافيش لنجيب محفوظ ، وأخيراً من البحار القديم للسيدة دلال خليفة .

ففي رواية الحرافيش سنة ١٩٧٧ اعتمد نجيب محفوظ على الشكل الخارجي لليالي العربية ، فإذا كانت الليالي العربية قسمت إلى حكايات كل حكاية تدور حول موضوع ما وتتسلسل هذه الموضوعات تسلسلاً سببياً حتى تنتهي الرواية فإن ليالي نجيب محفوظ قسمت أيضاً إلى مجموعة من الحكايات المتتابعة تتابعاً سببياً ، والمتسلسلة تسلسلاً زمنيا يربط بينها تتابع الأحداث وتتابع

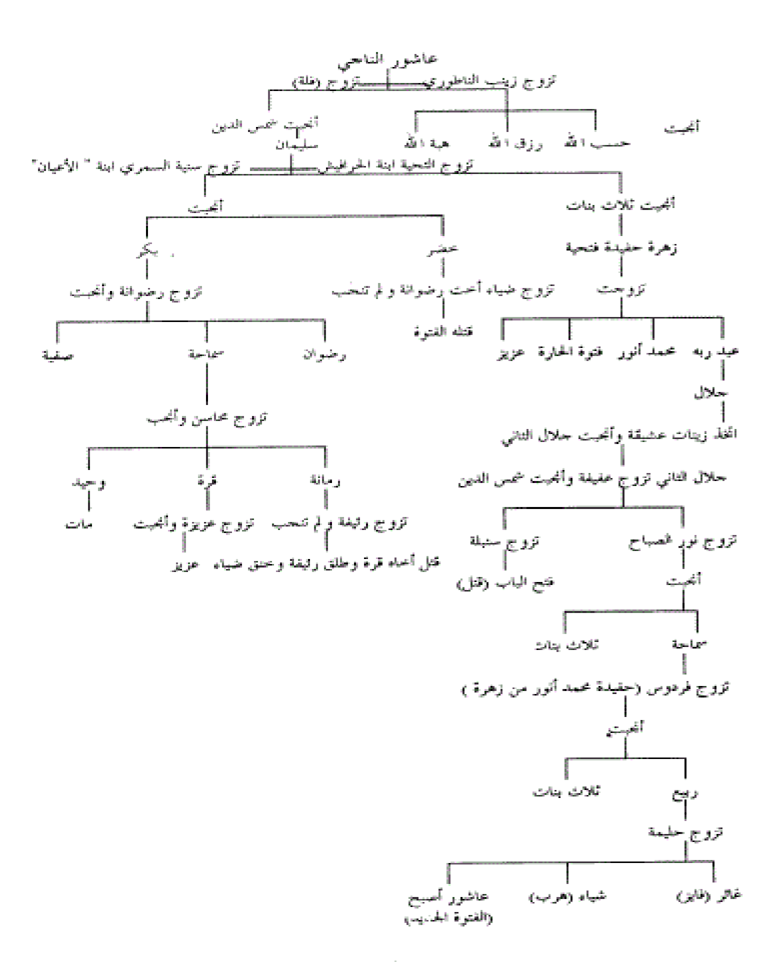
الزمن وهذه الحكايات على التوالي هي : " حكاية عاشور الناجي – حكاية شمس الدين ، حكاية الحب والقطبان – حكاية المارد – قرة عيني – شهد الملكة – جلال صاحب الجلالة – الأشباح – سارق النغمة – التوت والنبوت " .

وهذه الحكايات تتبع جذور عائلة الناجي منذ بدايتها حتى أصبح فتوة الحارة وظلت سلالته تتتابع زمنياً حتى ظهر عاشور الأخير في نهاية الرواية ليحقق العدل بين الناس . والشكل التالي يوضح التتابع الزمني الذي حرص عليه الكاتب في بناء حكاياته كما يوضح تلاقي نقطتي البداية والنهاية كما في الليالي العربية .

ومن خلال الشكل التالي يتضح لنا مدى استلهام الكاتب للشكل التراثي العربي الممثل في شكل الليالي العربية ليكون رمزاً للتشكيل الحضاري العربي ، غير أن الليالي العربية اعتمدت على الحكايات الخرافية الأسطورية بينما اعتمدت حكايات نجيب محفوظ على الحكايات والأحداث الواقعية .

ويصبح لعالم الجن دور بارز في حياة الانسان في حكايات الليالي العربية وليالي نجيب محفوظ . فقد ذكر الجن والعفاريت في كل الليالي العربية ، وفي بعض ليالي نجيب محفوظ ولا سيما الحكايتين السابعة والثامنة ، حيث نجد جلال بن عبد ربه الفران يصبح فتوة الحارة ويبغي أن يؤاخي الجن ويلتحم بالخلود .

وإذاً كانت الصورة التي تحكم الليالي العربية صورة دائرية أي أن البداية والنهاية تدور حول صورة واحدة ، فتصبح البداية هي النهاية والعكس ، فبدأت الليالي العربية بصورة شهرزاد وهي تحاول صرف الملك شهريار عن شروره

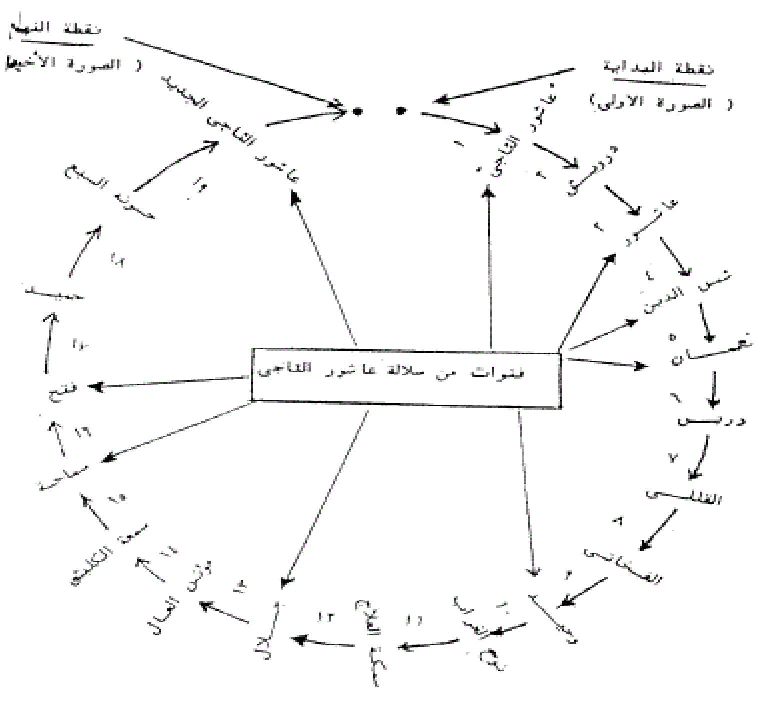

عاشور الناجي
تزوج زينب الناطوري
تزوج (فلة)
أنجبت
حسب الله
رزق الله
هبة الله
أنجبت شمس الدين
سليمان
تزوج الشحية ابنة الحرافيش
تزوج سنية السمري ابنة " الأعيان"
أنجبت ثلاث بنات
زهرة حفيدة فتحية
تزوجت
عبد ربه
محمد أنور
فتوة الحارة
عزيز
جلال
اتخذ زينات عشيقة وأنجبت جلال الثاني
جلال الثاني تزوج عفيفة وأنجبت شمس الدين
تزوج نور الصباح
تزوج سنبلة
أنجبت
فتح الباب (قتل)
سماحة
ثلاث بنات
تزوج فردوس (حفيدة محمد أنور من زهرة)
أنجبت
ربيع
ثلاث بنات
تزوج حليمة
شياء (هرب)
عاشور أصبح
(الفتوة الجديد)
أنجبت
خضر
بكر
تزوج ضياء أخت رضوانة و لم تنجب
قتله الفتوة
تزوج رضوانة وأنجبت
رضوان
سماحة
صفية
تزوج محاسن وأنجب
رمانة
قرة
وحيد
تزوج رئيفة ولم تنجب
تزوج عزيزة وأنجبت
مات
قتل أخاه قرة وطلق رئيفة وعشق ضياء
عزيز

وانتهت عند نفس الصورة وقد انصرف الملك عن شروره ، فإن ملحمة الحرافيش دار بناؤها أيضاً حول نفس الصورة الدائرية فبدأت الحكاية الأولى بالمعلم "عاشور الناجي " وهو يطمح لتحقيق العدل وانتهت بالحكاية العاشرة وقد تحقق العدل في عهد عاشور الجديد ، وتتضح دائرية الصورة من خلال الشكل السابق والشكل التالي أيضاً.

ويتضح من خلال الشكل السابق والشكل التالي التقارب الكبير في رسم ملامح شخصيتي عاشور الأول والأخير في الحكايتين الأولى والأخيرة ومنهما يتشكل الشكل الدائري .

وعلى الرغم من استلهام نجيب محفوظ للشكل الشعبي الذي تمثل في بناء الحكايات الشعبية وتتابعها الزمني وصب فيها مضامين عصرية ترتبط بالواقع وتعبر عنه ، إلا أنه في استلهامه للشكل الشعبي اهتم بالإطار الخارجي لشكل الليالي العربية و لم يتغلغل في بناء الشكل الشعبي بحيث يجمع هذا الشكل بين الأبعاد التراثية والمعاصرة في موازاة فنية ، بل غلبت الأبعاد المعاصرة على إطار الشكل الشعبي المستوحى من الليالي . أي أن استوحى الإطار العام للشكل وصب فيه مضامين معاصرة ترتبط بالواقع الحاضر .

وتحققت الموازاة الفنية في روايته ليالي ألف ليلة " سنة ١٩٨٢ ، حيث عبر فيها عن البعدين التراثي والمعاصر ومزج بينهما مزجاً فنياً يصعب معه فصل الشكل عن المضمون .



التتابع الزمني في الشكل الروائي لأسماء الفتوات الذين حكموا الحارة منذ الحكاية الأولى وحتى الحكاية الأخيرة

- فتوات من سلالة عاشور الناجي : أرقام ١-٣-٤-٥-٩-١٢-١٥-١٦-١٩
- فتوات من سلالات أخرى أرقام : ٢-٦-٧-٨-١٠-١١-١٣-١٤-١٧-١٨
- فتوات عادلون أرقام : ١-٣-٤-١٩-١٦-١٥ .
- فتوات ظالمون أرقام : ٢-٥-٧-٨-٩-١٠-١١-١٢-١٣-١٤-١٧-١٨ .

فتبدأ ملامح الشكل الشعبي مع افتتاحية الرواية التي تتوافق مع افتتاحية الليالي العربية من حيث تناول حكاية الملك شهريار وأخيه شاه الزمان ، وتكون هذه الحكاية تعبيراً عن محتوى الصراع الذي يدور بين الخير والشر ثم تتتابع الحكايات بعد ذلك تتابعا زمنياً منتظماً ثم تأتي النهاية التي تحسم حلبة الصراع بأن يعدل الملك شهريار عن ظلمه وقتله للأبرياء ويصبح مثالاً للعدل والحرية وتتبع ليالي نجيب محفوظ هذا البناء فيتكون شكلها الفني من افتتاحية تتناول أربع حكايات قصيرة عن شهريار وشهرزاد والشيخ عبد الله البلخي ، ومقهى الأمراء.

وإذا كانت الليالي العربية انتهت بعفو الملك شهريار عن الملكة شهرزاد فقد أتى نجيب محفوظ بهذه النهاية ووضعها في بداية روايته ، وكان عفو الملك عن شهرزاد ليس معناه انصراف الملك عن شروره ، بل إنه ما زال يمارس قتله للأبرياء . وكأن الكاتب لا يبغي استدعاء الشكل الشعبي ، كما هو بل يبغي أن يعبر من خلاله عن أنماط الحياة المعاصرة ويتشابه شكل الرواية مع شكل الليالي من حيث طبيعة سرد الحكايات الشعبية وتتابعها زمنياً ومن حيث بناء الشخصية وبناء المكان وبناء الحدث والاستطراد واستيحاء الأشعار الفارسية .

وظل الشكل الشعبي ممتدا في كثير من الروايات العربية وكان أخرها رواية " من البحار القديم إليك " للكاتبة القطرية دلال خليفة فالرواية من أولها إلى أخرها وتستخدم تكنيك الليالي العربية ، فقد جاءت رسالة البحار القديم متتابعة زمنياً تصاعدياً ، منذ أن جلس البحار القديم على شاطئ البحر يكتب رسالته للمخلّص القادم الذي لم يأت بعد إلى أن فرغ منها في آخر ليلة من ليالي الرواية وظل الراوي يسرد رسالته يوماً بعد يوم ، حتى إذا اكتملت الرسالة انتهت

الرواية في نهاية كل ليلة يشتد الإعياء على الراوي (البحار القديم) فيكف عن الكتابة ويعد المخلّص القادم بأن يكمل له الرسالة في اليوم التالي يقول على سبيل التمثيل في نهاية اليوم الأول لكتابة الرسالة : " إنني أتثاءب الآن و لم أعد قادراً على مواصلة الكتابة ، لذلك فقد حان موعد عودتي إلى الفراش ولندع استكمال الرسالة إلى يوم آخر"ص٢٦.

ومن الواضح أن الكاتبة قد وظفت هذا الشكل على نقيض دلالته التراثية، فإذا كانت الليالي العربية يعتمد القص فيها على وقت الليل وحتى الصباح وتنتهي حكاية كل ليلة بقوله " أدرك شهريار الصباح فسكت عن الكلام المباح " فإن الكاتبة هنا لم تلتزم التسلسل المنطقي فمن الممكن أن تستكمل حكايتها في أول النهار أو آخره ، أو أول الليل ،ولكن في كل الأحوال تستكملها في اليوم التالي كما في الليالي العربية ، لكنها لا تلتزم بالتوقيت الدقيق والمنظم الموجود في الليالي العربية . ويرجع ذلك إلى ارتباط الحكي بالحالات الشعورية للشخصية الراوئية. فعندما يشتد الإعياء بالراوي يأوي إلى النوم ثم يستأنف الحكي في وقت آخر من اليوم التالي . فالبناء الهيكلي للرواية هو نفسه البناء الهيكلي لليالي العربية . فقد تناص شكل الرواية مع الشكل التراثي الشعبي لليالي ، حتى نشعر وكأننا نقرأ حكايات الليالي العربية ولكن بمنظور فكري مغاير .

(٣)

وعلى مستوى البناء الزمني للرواية نجدها تعتمد على التشكيل الزمني الخارجي لليالي العربية ، حيث يدور كلاهما حول الحاضر والماضي والمستقبل ، فإذا كانت شهرزاد في الليالي العربية ظلت تقص لشهريار حكايات الماضي

والحاضر التي لم تنته بعد وفي كل مرة تجعل شهريار يتطلع للمستقبل ، فإن البحار القديم ظل يسرد حكاياته المتتابعة في كل ليلة حتى انتهت ليالي البحار القديم لكن حكاياته لم تنته بعد ، وظل حتى نهاية الرواية في انتظار المخلّص القادم الذي يضع نهاية لهذه الحكايات المأساوية ، التي تقع في واقعنا المعيش ولذلك يكتب رسالته لصديقه الذي لم يأت بعد يقول الراوي في بداية الحكاية (الرسالة): " ليت شعري هل تصل هذه الرسالة يوماً ؟ إنني أكتبها وقد أعلم أنها ربما لا تصلك قريباً كما أتمنى وأنها قد تستغرق في الوصول إليك قرناً من الزمان أو يزيد ، أو قد تضل في الخضم العظيم فلا تصلك علىالإطلاق ولكن كلي رجاء أنها مهما ضللتها الرياح ومهما سافرت بها الأمواج ومهما طال بها الزمان فلا بد أن تصلك يوماً، لابد" .

ثم تتكرر عبارة " أيها الصديق الذي لم أره " في معظم حكايات الراوي أو البحار القديم ولا سيما في حكايات النصف الثاني من الرسالة في صفحات ١٤٠-١٢٥-١٥٢-١٦٠-١٧٠-١٧٩-١٨٣-١٨٤-١٩٠ ...إلخ . ولعل شيوع هذه العبارة على الراوي في هذه المواضع من الرسالة يرجع إلى الرؤية المطروحة في هذه الحكايات ، ففيها سيطرة سفينة الأعداء على كل مقدرات الحياة ، حتى غدت سفينة الرواي فاقدة الإدراة والتحرك وعاجزة عن اتخاذ القرار إلا بأمر من - ربان سفينة الأعداء ، وأخذوا يقلدون سفينة الأعداء في كل شيء يقول البحار القديم " أما نحن فقد أصبحنا نأخذ كثيراً من الأشياء التي يجدونها في مخطوطهم حتى سراويلهم المطاطية وياقاتهم العريضة التي كانوا يرتدونها قبل أن يعثروا على المخطوط أصبح معظم معظمنا يرتديها بعد أن تخلصنا من كثير من ملابسنا" ص١٥٢ .

ولا يقف الأمر عن هذا الحد بل إن ربان السفينة ظل عاجزاً عن اتخاذ قرار بغير إذن من ربان سفينة الأعداء ، ويدرك الربان هذه الحقيقة المرة لكنه عاجز عن الفعل يقول ربان السفينة : " كنت أفكر " لماذا أصبحنا عاجزين عن السير في مسار غير مسار تلك السفينة ، لماذا أصبح كل ما لدينا من تلك السفينة؟ لماذا لم أعد ذلك الربان المعتد بنفسه ؟ ص٢٠٤

ومن ثم يظل الراوي (البحار القديم) طوال الرواية يتطلع للمخلّص القادم الذي لم يأت بعد كي يخلّص السفينة العربية الضائعة في عمق البحر العظيم من مؤامرات الأعداء ودهائهم .

وإذا كانت الليلة الواحدة في الليالي العربية بمثابة الوحدة الزمنية الصغرى فإن الليلة الواحدة أيضاً في رواية دلال خليفة تمثل الوحدة الزمنية الصغرى ومجموع هذه الليالي أو الحكايات في الرواية يشكل الوحدة الزمنية الكبرى .

والمتتبع للصيغ السردية في الرواية يجد أن العملية السردية لليالي البحار القديم قد طغت فيها الصيغ الدالة على الحاضر والمستقبل برغم أنها تسرد أحداثاً ماضية ، ويرجع ذلك إلى استحضار الراوي للماضي في زمن الحضور فيسرده كما لو كائناً في اللحظة الآنية أو المستقبلية ويرجع ذلك أيضاً لمعايشة السارد للأحداث معايشة حقيقية . يقول البحار القديم على سبيل التمثيل في بداية تسجيله للحكاية الأولى للقادم الذي لم يأت بعد " قد لا تدرك مدى سعادتي بوصول هذه الرسالة إليك لأنك لم تكن قط في مكاني هذا ، هنا في هذه السفينة. إننا على ظهرها منذ سنين نكاد لا نعلم عددها ، وكنا سعداء وهي تشق بنا عباب البحر وتنتقل بنا من مكان إلى مكان ومن زمن إلى زمن لا يرافقنا إلا

البحر بأمواجه التي ترتفع وتنخفض فتصدر أصواتاً ألفناها حتى نكاد لا نشعر بها... "

فالصيغ المستخدمة في هذا النص على سبيل التمثيل تدل على المعايشة للماض في زمن الحضور ، وقد يساعد على شيوع هذه الصيغ فيما نظن لجوء الكاتب إلى المسار المعكوس لزمن الشكل الروائي ، فقد بدأت الرواية بزمن وصول الرسالة أو الحكايات المسرودة للقادم الذي لم يأت بعد يقول الرواي " فها أنت تقرأ هذه الرسالة إذن فقد وصلتك رسالتي أخيراً ". ويشرع الرواي في قراءة الرسالة من أولها إلى آخرها . وتنتهي الرواية بعد أن يفرغ الراوي أو البحار القديم من كتاباتها ويودعها في صندوق تمهيداً لإلقائها في البحر يقول : " أما الآن فقد أزف الموعد ، ويوشك ضياء الفجر أن يهتك ستر الليل ، ويجدر بي أن أقذف بهذه الرسالة إلى البحر الساعة فلا متسع للحديث الآن " ص٢٠٩ .

هذا البناء المعكوس للزمن والذي يشبه بناء الزمن في الليالي العربية يسهم في تشكيل الصيغ السردية الدالة على الحضور والاستقبال لأن السارد يعايش أحداث الرسالة الماضية كما لو كانت كائنة في الواقع الحاضر .

(٤)

وإذا كانت الرؤية الفكرية في الليالي العربية أقرب إلى الرؤية الأسطورية منها إلى الواقع فإن الرؤيا الفكرية عند دلال خليفة تحولت فيها الأسطورة إلى واقع ، فقد تحول العدو في الرواية إلى صديق حميم وضيف عزيز وحليف عسكري واستراتيجي ، وذلك عندما كان يجتمع ربان السفينة سراً مع ربان سفينة العدو

دون أن يعلم البحارة محتوى الاجتماعات السرية بينهما . وكثيراً ما كان الطاهي أو الرقيب أو المارد أو البحار القديم يحاولون معرفة ما يدور بشأن سفينتهم لكن الربان كان يخبئ عنهم كل قراراته السرية . الأمر الذي أدى إلى ضياعهم وضياع مخطوطهم وتراثهم الفكري والحضاري والديني ، ومن هنا تحول الواقع في الرواية إلى أسطورة ، فقد انقلبت معايير الواقع انقلاباً أقرب إلى الرؤية الأسطورية في الليالي العربية ، فقد تحول الربان النبيل الذي يحقق الانتصارات لبحارته إلى شخصية انتهازية وطفيلية ، كما تحول الرقيب من شخصية تكره سفينة الأعداء ولا تطيق رؤيتها إلى شخصية معجبة بكل شيئ في سفينة الأعداء حتى المارد رمز القوة والدفاع والشجاعة عندما زار سفينتهم أعجب بعدتهم وعتادهم وشعر بالضآلة والخوف ، يقول الرقيب على سبيل التمثيل " ولكني أحب جهاز المراقبة الذي اشتريناه منهم والذي يعفيني من تسلق الصارية وأحب هذا الشاي ، ورفع كوبه فرشف رشفة ثم أكمل : وأحب أشياء كثيرة من التي نجلبها منهم لذلك لا أراهم أعداء ، ولا أحب أن أراهم أعداء . ثم إلى متى سنتقاتل ؟ أخبرني أما كفانا من ذهب من رجالنا وما عانيناه ؟ ص٢٠٣ .

واشتد الرعب بالبحارة من جراء العاصفة التي تسبب فيها الأعداء وأدت إلى قتل المارد . وتحول كل أفراد السفينة إلى أصدقاء لسفينة الأعداء . والشخصية التي ظلت تقاوم بمفردها دون جدوى هو البحار القديم " . حتى أصبحت شخصية البحار القديم شخصية أسطورية لا تملك غير تدوين حكاياتها في رسالة صامتة وإرسالها إلى القادم المنتظر عبر أمواج البحر العظيم علها تصل للمخلّص القادم الذي لم يأت بعد .

إن شخصية البحار القديم تتحول إلى أسطورة تقاوم تغيرات الزمن وتحولات الواقع فقد تبدلت كل الأشياء من حوله حتى الرجال الأقوياء أصحاب المواقف الفكرية تبدلت مواقفهم واصبحوا يسايرون الربان في كل أفكاره وتحولاته . وظل البحار يقاوم كل سبل الأفكار الجديدة والتغيرات المأساوية حتى أصبح في نظرهم غريباً عن الواقع المعيش ، ويتهمونه بالجمود وعدم مسايرة تغيرات الواقع الحياتي يتضح ذلك من سخرية الربان له في أكثر من موضع ويتهمه بأنه بحار عجوز لا يعي ما يقول ، فيقول له تارة : " هل جننت أيها البحار العجوز " ص١٧٣ ، وتارة أخرى يقول : " ماذا تعني أيها البحار العجوز " ص١٨٠ ، وتارة ثالثة يقول : " لقد أصبحت مولولاً أيها البحار العجوز" ص١٨٠ . والعجوز لم يقترف إثماً غير أنه ينادي بعدم الاستسلام لسفينة العدو وعدم التفريط في المخطوط أو بيعه لأن تراث الإنسانية لا يقامر به فضلاً عن أنه ملك الشعوب وليس الربان ويحدث شجار واختلافات عديدة طوال الرواية بين شخصية البحار القديم صاحب الموقف الالتزامي وبين الربان وبطانته أصحاب المواقف الطفيلية والانتهازية .

(٥)

كما أحدثت الرواية نوعاً من التناص الشعبي على لسان المغني الجديد فقد أخذ ينشد كلماته المعبرة عن التوحد والانتماء للأرض والوطن غير أن هذه الكلمات لا تنتمي لأغنية شعبية معينة في التراث الشعبي لكنها محاكاة لروح الأغنية الشعبية، أي أن أغنية المغني الجديد تتناص مع روح الأغنية الشعبية للتعبير عن الواقع الذي ضاع فيه الانتماء للأرض والوطن والديار والمخطوطات المقدسة

وأصبح فيه البحار القديم صاحب الموقف الثابت من قضايا وطنه طريداً ، يقول الراوي : " ونظر إلى المغني الجديد فحاول هذا أن يتجاهله ولكنه رجاه أن يغني أغنية البحار الطريد فأخذ العود وبدأ يغني ، ومع أنغام العود وشهقات البحر المبهمة والرياح الخفيفة حولنا رفرفت كلماته :

وقفت في الميناء طويلاً
انتظر مرسى السفينة
وأنا مازلت فيه
أنتظر مرسى السفينة
ليتني كنت سفينة
كي أهاجر
....
وأنا البحار الطريد
ما السبيل إلى البحر
لطير من طيور البحر
شريد " ص٥٤

ويأتي التناص الشعبي على مستوى الأغنية أو المكان أو الطقس الشعبي أو الممارسات الطقسية الشعبية ليكون تعبيراً عن تفاعلات الماضي والحاضر من وعي الراوي ، فالبحار القديم يبغي ألا تذوب ممارساتنا الطقسية المعبرة عن هويتنا في خضم الممارسات الطقسية التي يمارسها البحارة في سفينة الأعداء ، ويظل البحارة محافظين على طقوسهم ومواقفهم وخطوطهم حتى إذا دب فيهم الوهن لجأوا إلى التفاوض مع سفينة العدو وشرعوا يغيرون أنواع طعامهم وشرابهم ولون سفينتهم

وملابسهم حتى أصبحوا صوراً ممسوخة ومشوهة من الممارسات الطقسية الشعبية ، وعلى سبيل التمثيل نجد الطاهي يغير اسم الطعام الذي يقدمه لربان سفينة الأعداء فبدلاً أن كان اسمه " عصيدة ربان الأعداء " يصبح وجبة ضيوف الربان " أو " عصيدة ضيف الربان " يقول : موافق سأسميها وهكذا لا يقف التناص الشعبي عند حد محاكاة النصوص الشعبية لكنه يمتد ليشمل الممارسات الطقسية الشعبية ليكون هذا التناص تعبيراً عن الموقف الفكري والحضاري لبحارة السفينة فإما أن يستسلموا لكل شروط العدو بما فيه تركهم ممارساتهم الطقسية . وأما أن يقاوموا ، لكن الربان فضل التفاوض والمهادنة والاستجابة لشروطهم . الأمر الذي جعل البحار القديم يشعر بالغربة والمطاردة تحيطه من كل صوب وجاءت أغنية المغني لتعبر عن هذه المطاردة والرحيل .

(٦)

إذا نظرنا إلى المخطوط القديم على أنه يشكل الركيزة الأساسية في الرواية، كما أنه يشكل قيمة تراثية مقدسة عند أهل السفينة أدركنا مدى اختيار الكاتبة لهذا المخطوط ليكون محور الصراع بين السفينتين .

وبرغم اختلافنا في معالجة الكاتبة لهذه القيمة التراثية المقدسة ، حيث جعلت هذا المخطوط يشاهده ركاب السفينة وسفينة الأعداء بمحض الصدفة عندما هبطوا في جزيرة وسط البحر ووجدوا أوراق هذا المخطوط مبعثرة في أنحاء الجزيرة وكل منهما شرع في جمع ما استطاع الحصول عليه ، وحتى يكتمل المخطوط لابد أن يحصل عليه أحدهما يقول الراوي : ولاحت من بعيد ، برزت لنا كتلةٌ سوداء أخذت تقترب وتخضر وتظهر تفاصيلها حتى اكتمل مرأى الجزيرة

وبدت كالحلم أمامنا وسط المياه الزرقاء ... وظللنا نتجول ونجول مأخوذين بجمال الجزيرة حتى وجد رجل الصارية صفحة مصفرة بها كلام غريب ، أخذ يقلبها بين كفيه و لم يكن بقارئ ولكن علم أنها كتابة فعرضها علينا فقرأنا له بضعة أسطر منها ثم صمتنا متفكرين في مصدرها ... في الجانب الأخر كما علمنا فيما بعد كان بحارة السفينة الأخرى وربانهم مبهورين أيضاً بورقة وجدوها، وعندما أصدر لنا الربان أمراً بترك كل شيء والبحث عن المزيد من تلك الأوراق كان البحارة الآخر ..قد تلقوا أمراً مشابهاً من ربانهم ... وكانت تلك البذرة التي ترعرعت منها رحى حرب أظن أنها ما تزال تظن ، أحياناً تدرو في قعقعة مخيفة وتتحول إلى حرب شرسة ، وأحياناً تصبح هامدة كالبراكين الخامدة ولكنها ما تفتأ تدور ونحن ندور معها كمياه تلك الدوامة التي يقال أنها في وسط البحر والتي تسير الآن باتجاهها (انظر صفحات ١٢-١٣-١٤-١٥-١٦).

نقول أن المخطوط لم يكتشف بالصدفة كما أن الجزيرة الجميلة الكائنة في قلب البحر العربي العظيم لم يكتشفها أهل السفينة بمحض الصدفة سواء بالنسبة لسفينة البحار القديم أو لسفينة العدو . إذ أن سفينة العدو كانت تسعى منذ أكثر من قرن من الزمن للاستيلاء على هذه الجزيرة وهذا المخطوط . كما أن أهل سفينة البحار القديم كانوا يقطنون هذه الجزيرة ويملكون كل مخطوطاتهم لكن سفينة العدو هي التي قامت بغزوهم والاستيلاء على جزيرتهم ومخطوطاتهم . صحيح أن الكاتبة ذكرت أن هذا المخطوط كتبه بحار عجوز وتركه على الجزيرة فتناثرت صفحاته (انظر ص١٠) لكن هذا البحار العجوز وأحفاده من بعده ظلوا

في هذه الجزيرة لم يبرحوا إلا بعد طردهم من قبل سفينة العدو ومساندة أهل السفينة الضخمة لهم .

أقول على الرغم من اختلافي في طريقة معالجة هذه الجزيئة التي ربما فرضها على الكاتبة تكنيك البناء التراثي الشعبي للرواية حيث تلجأ قصص الليالي العربية في كثير من مشاهدها إلى الأحداث الخارقة للعادة ، وهكذا أرادت الكاتبة في تصورها لكيفية اكتشاف البحارة للجزيرة والمخطوط أن تبرز عنصر التشويق الخيالي للجزيرة يتضح ذلك في وصفها للجزيرة وكأنها أسطورة ساحرة تجذب كل الناظرين إليها ، وفي ظهورها في بادئ الأمر لرقيب السفينة على أنها كتلة سوداء وعندما اقتربوا منها اكتشفوا أنها جزيرة . تقول على الرغم من ذلك إلا أن الكاتبة استطاعت بعد تصورها لهذا المشهد في الليلة الثانية من ليالي الرواية أن توظف حدث المخطوط توظيفاً فنياً وجمالياً ودلالياً . فقد ظل المخطوط طوال الرواية يشكل محوراً بارزاً في صياغة الراوي لرسالته . فضلاً عن القيمة الإيحائية التي عبر عنها المخطوط أنه رمز للأرض المقدسة السليبة التي سلبت من أهلها قهراً وعدواناً .

كما أن الكاتبة وفقت إلى حد كبير في صياغة أحداث الرواية ولا سيما حدث التفاوض حول الحصول على المخطوط فقد استطاعت ببراعة فنية أن تصور مؤامرات ربان سفينة العدو وبحارته . إذ بعد أن حقق أهل سفينة البحار القديم نصراً على سفينة الأعداء ، لجأت ربانا السفينتين عن طريق الوسيط الممثل في السفينة الضخمة إلى التفاوض ، و لم يحصل أهل السفينة إلا على ورقة واحدة من المخطوط وظلت بقية أوراق المخطوط في حوزة سفينة العدو .

وتسرد الكاتبة في تتابع تدريجي محكم حكايات التفاوض واللقاءات السرية بين رباني السفينتين ، وتكشف زيف الربان خيانة لبحارته ، ولاسيما خيانته للبحار القديم فقد كان الربان يجتمع سراً مع ربان سفينة العدو ، ويخفي عن بحارته كل ما يتوصل إليه ، بينما كان ربان سفينة العدو لا يتخذ قراراً إلا بعد مشورة بحارته . وتحول ربان السفينة تدريجياً إلى شخصية قهرية متسلطة حتى يخفي مؤامراته السرية . يتضح ذلك من الحوار بين الربان والبحار القديم يقول الراوي :

" فجلست على سريري وانطلقت مني تنهيدة وأنا أتشاغل بالنظر إلى النافذة ثم التفت إليه وقلت : ... لقد فوجئت ودهشت عندما أخبرتني عن زيارة الرسول.
– لقد لاحظت ذلك .
– ومع ذلك فلم تتجشم مشقة إخباري عن سبب الكتمان ، ألسنا بحارة سفينة واحدة .
– إن الزمن يتغير أيها البحار القديم ، هل كان يخطر ببالك أننا نتبادل الرسائل الودية مع سفينة الأعداء تلك " ص٩١ .

ولايقف الأمر عند هذا الحد بل إن الربان ينهر البحارة عندما يختلفون معه ويهددهم بالطرد ، ويستمر في لقاءاته السرية مع رسول ربان سفينة العدو ، وعندما يسخر بعض البحارة من ممارساته المتناقضة يثور فيهم قائلاً : " لا أريد أن أسمع قهقهة بعد الآن ، هل فهمتم ، إن صدر من أحدكم صوت غداً لدى استقبال الربان رميت به في قارب ليعود بمفرده هل فهمتم ؟ قال ذلك ثم زفر زفرة غاضبة واتجه إلى قمرته " . ص١٢٤

ويتطور هذا الحدث تدريجياً حتى يدعن كل البحارة لأوامر الربان ومفاوضاته مع ربان سفينة العدو ، وينجح الربان في إثارة الخوف والرهبة في قلوب البحارة حتى إن الرقيب الذي كان من أشد المعارضين للمساومات مع سفينة العدو نجده يسلم بالأمر الواقع عليهم من قبل الربان ، ويتضح ذلك في حواره مع البحار القديم إذ يخشى أن يتفق مع أفكار البحار القديم الرافضة لكل المساومات مع سفينة العدو ، ويعرب عن تسليمه بأفكار الربان ، ويسرد الراوي الحوار بين الرقيب والبحار القديم يقول البحار القديم للرقيب : هل أنت راض بمصادقتهم وبتغيرنا لنماثلهم ؟

- وماذا في ذلك ؟ إن ذلك فيه مصلحتنا ومصلحتهم " ص٢٠ .

ويدب الخوف في أوصال كل البحارة فلا يستطيعون المجاهرة برفضهم لأفكار الربان ويصلون في النهاية جميعاً إلى حالة الاستسلام التام واللامبالاة حتى بالمخطوط الذي كان سبباً لكل الصراعات بين السفينتين ، حيث نجد الربان يعود إليه الوعي السلبي في نهاية الرواية ويدرك أنه وقع فريسة لكل هذه المؤمرات التي حيكت له من قبل الأعداء وبدلاً من أن يتخذ موقفاً إيجابياً وهو المواجهة نجده يمزق المخطوط ويلقي بأوراقه في البحر والبعض منها يتناثر فوق سطح السفينة ويقول للبحار القديم عن هذا المخطوط " لو كان عظيماً لما تخلى عنه ربان تلك السفينة : ص٢٠٥ .

وهذا يعبر عن غياب الوعي الإيجابي لدى الربان فقد أدرك الحقيقة بعد ان ضاع كل شيء وبعد أن أدرك أن السفينة مقبلة على الدوامة والضياع دون شك. حتى البحار القديم يصل إلى حالة العجز والانكسار وعدم المقاومة فيترك أوراق

المخطوط متناثرة على سطح المياه والسفينة وينظر إليها في حزن شديد ويقول للربان :

– كيف تفعل هذا بالمخطوط القديم ؟ أليس هذا هو المخطوط الذي قاتلنا من أجله وفعلنا كل شيء من أجله . أليس هذا ما مات من أجله رجال من خيرة بحارتنا ؟

كانت عيناي تدمعان وأنا أقول ذلك فقد كان مرأى تلك الصفحات القيمة طافية على سطح الماء بلا حيلة وقد انتشر مدادها حولها شيئاً لم تطقه عيناي"ص٢٠٤

ويمكننا قبول نهاية الرواية إذا عبرت عن قصور الوعي لدى الربان وانتهازيته . حيث لم يدرك حقيقة المؤمرات التي دبرت له ولكل بحارته ولسفينته إلا عندما شعر أنه لا يملك رأياً أو كلمة أو قراراً وأنه منساق بدون إرادته خلف تيار سفينة العدو وأنه حتماً مقضي عليه بالضياع لذلك مزق المخطوط لأن المخطوط بالنسبة له لا يشكل قيمة بل القيمة التي يتطلع إليها هي السلطة وعندما بدأت معايير السلطة تنسحب من تحت بساطه حينئذ ثار وغضب ومزق المخطوط ، غير أن المخطوط يشكل قيمة كبيرة عند كل بحارة السفينة لأنه يمثل ماضيهم وحاضرهم ومستقبلهم وتراثهم العريق . أما الربان فلا يعنيه ذلك كثيراً قدر عنايته بالسلطة القيادية .

ولذلك نستطيع قبول نهاية الرواية عند هذا المفهوم الذي يجسد الانتهازية وقصور الوعي الفكري للربان ، أما أن الربان قد شعر بالذنب فيما اقترفه في حق نفسه وحق البحارة والمخطوط القديم كما حاولت بعض مشاهد الرواية تصويره

فإن هذا المفهوم يبدو متناقضاً في الرؤية ، لأن بناء شخصية الربان قامت على الطفيلية والانتهازية والسلطوية في معظم المشاهد . كما أن تمزيقه للمخطوط القديم في نهاية الرواية يؤكد هذا الزعم وعجزه عن تشكيل مسار لنفسه وشعوره بالحصار الدائم وفقدانه القدرة على اتخاذ القرار كل ذلك جعله يشعر بفقدان السلطة التي يتوق إليها . ولذلك يقول : " لم أتجه بالسفينة إلى طريق باختياري منذ ما يقرب من الثلاثين عاماً ، لذلك فقد فقدت القدرة على الاختيار ، أصبحت عاجزاً تماماً عن الإقدام ، ماتت في روح المغامرة إذ تركت القيادة لتلك السفينة كل هذه المدة " ص٢٠٧ .

ولذلك نستطيع تفسير النهاية على أن ما أدى بالربان إلى هذا اللوم ليس حرصه على مصلحة السفينة ولا البحارة ، ولكن حرصه على السلطة هو الذي أدى به إلى هذا اللوم النفسي.

يضاف إلى ذلك أن هناك بعض اللبس في الرؤية الفكرية للراوي إذ صور "الربان " بأنه شعر بالحزن والندم لأنه حصل على جزء من المخطوط دون حرب أو قتال وحصل عليه بالتفاوض يقول الربان للمارد : " إيه أيها المارد ، لقد أخطأت خطأ جسيماً إذ كنت مسيطراً فأوقفت القتال وأنا المنتصر عندما خرج إليّ ذلك الخنزير يلوح لي بالصفحة . أخطأت إذ قبلت تلك الصفحة ، عندما هاجمونا لم يهاجمونا من أجل صفحة واحدة ، وإنما كان بغيتهم المخطوط كل أو كل ما لدينا فيه فقاتلنا من أجل الصفحة "ص٣٣

إن نزعة اللوم والندم التي لازمت الربان عقب حصوله على ورقة واحدة من المخطوط ولازمته في نهاية الرواية أيضاً تحدث نوعاً من تناقض الرؤية والأداة،

لأن الربان وكما اتضح لنا في نهاية الرواية ليس حريصاً على المخطوط قدر حرصه على تحقيق مكاسب نفعية له ، فقد باع المخطوط الأصلي لهم وحصل منهم على نسخة مشوهة ، وفي نهاية الرواية مزقها . لذلك نرى أن نزعة الندم التي لازمت الربان في بعض المشاهد تضعف الرؤيا الفنية المطروحة في الرواية .

إن المتتبع لروح الرواية من أولها إلى آخرها يجد أن سمات الشكل التراثي لليالي العربية قد سيطر على بنائها سواء على مستوى الزمن الخارجي أو الداخلي أو الرؤية الأسطورية للمكان والممثلة في تصويرها لجزيرة النورس الكامنة في قلب البحر العربي الكبير ، أو على مستوى تتابع حكايات البحار القديم وتتابع حكايات الليالي العربية .

لكن دلال خليفة استطاعت ببراعة فنية أن تضفر حكايات البحار القديم في رسالته مع حكايات الليالي العربية على مستوى التشكيل الخارجي للنص الروائي، بحيث نعيش مع السفينة العربية ذات الألواح من ناحية ومع الواقع المهترئ الذي أودى بالسفينة العريقة إلى دوامة الضياع من ناحية ثانية ومع سفينة الأعداء والسفينة الضخمة المساندة لها من ناحية ثالثة . كل ذلك تضفره الكاتبة في تسلسل فني مطرد ومتقن في آن واحد . ولعلّي لا أكون مبالغاً حين أقول إنها من الرويات القلائل التي عبرت عن اهتراء الواقع العربي في الآونة الأخيرة تعبيراً فنياً صادقاً .

٣-٢ التداخل الزماني والمكاني :

اعتمد النص الروائي : المعاصر على التداخل الزماني والمكاني ، الأمر الذي أدى إلى دينامية النص وتعدد دلالته ، وأهم الروايات التي اعتمدت على هذا

التداخل هي:

الأسوار ، وإمام آخر الزمان لمحمد جبريل ، وكتاب التجليات " الأسفار والثلاثة" لجمال الغيطاني ، ولا تسقني وحدي لسعد مكاوي . وليلة القدر لطاهر بن جلون ، ورامة والتنين لإدوار الخراط ، فساد الأمكنة لصبري موسى ، الحصار لفوزية رشيد ، وموت الحلزون لوليد اخلاصي ،سكر مر وعين وسمكة لمحمود عوض عبد العال ، ضوضاء الذاكرة الخرساء لحمدي البطران ، من البحار القديم إليك لدلال خليفة وغيرهم ونقف عند التجليات ، ومن البحار القديم إليك على سبيل التمثيل لا الحصر .

فن التجليات " مزج الغيطاني بين الزمنين الداخلي والخارجي معاً ويعني بالزمن الداخلي زمن أحداث الرواية والخارجي يعني به زمن كتابة الرواية ، فاستحضر المرحلة الزمنية التي عاش فيها محي الدين بن عربي ، وجمال عبد الناصر، ووالده وشكل بينهم حواراً ويتحسرون على الواقع الذي آل إليه المجتمع المصري والعربي من حيث توقيع الاتفاقيات والمعاهدات مع العدو الذي سفك دم الأبرياء فوق تراب وطنهم المسلوب ، ويمزج بين الزمنين ليحمل الزمن الداخلي دلالة الزمن الخارجي ومن هنا يكتسب النص هذه الحراكية تبعاً لحركية الأزمنة والأبنية الداخلية في الرواية ، فعندما يستحضر الراوي ميلاده أو ميلاد أبيه يتداعى على الفور عليه ميلاد الحسين ، شاكياً رحيله الدائم ورحيل آبائه وأجداده . ولحظات الميلاد عنده عقيمة لأنها محاطة بسياج وأسوار من حديد سواء كان الميلاد الحاضر أو الماضي .

وهذا التوتر بين الماضي والحاضر يكسب النص حركية من خلال تعدو

المعاني والإيحاءات اللغوية وانسيابها ما بين الماضي والحاضر . كما أن للشاهد الروائية تتداخل بتداخل الزمان والمكان في لحظة حاضرة يعيشها الراوي هي لحظة الحضور حيث يتداعى مشهد مقتل الحسين في كربلاء ومقتل الشاعر مازن جودت برصاص العدو الصهيوني في مرتفعات طوباس .

وهنا يأتي التشكيل الزمني متوافقاً مع ديمومة الزمن المستمرة ، فيجد الراوي حركية التتابع الزمني من خلال مزج الماضي بالحاضر وما يتبعه من إسقاط رمزي وإيحائي ، حيث يحل الضعف بدلاً من عصور القوة ويقتل الأبرياء الذين يطالبون بعودة الحق والعدل والحرية ، فما يزال أمية بن هند يدس السم للحسين ، وما تزال أمه تمضغ كبد حمزة عم الرسول ، فيكسب النص بذلك حركية وحيوية وتفاعلاً نتيجة مزج (الماضي بالحاضر) .

ويتشكل المكان أيضاً وفقاً لتشكل الزمان ،فيصبح المكان رمزياً يعبر عن السقوط والضياع العربي في كربلاء وفي نكسة ١٩٦٧، وقد يعبر عن عدمية الذات وضياع الوطن .

وقد يصل استحضار الأمكنة والأزمنة في زمن الحضور إلى حد التوحد فتصبح عذابات الراوي هي عذابات الحسين ، ودماء شهداء فلسطين هي دماء شهداء كربلاء ويحمل الماضي مدلولات عصرية ، وتصبح روح خالد المقاتل كالنجم النوراني يتلألأ في السماء ويحث على الخلاص .

ويتشكل الزمن أيضاً في رواية من البحار القديم إليك ويأخذ أبعاداً دلالية رمزية مستحدثة من حيث اتجاه الزمن وترتيبه وتواتره وديمومته .

ومن ثم فإن تناولنا لمستويات الزمن في رواية دلال خليفة يدور حول خمسة محاور هي :

١- الترتيب الزمني
٢- التواتر الزمني
٣- الديمومة الزمنية
٤- الاتجاه الزمني
٥- الزمن والذات

أولاً: الترتيب الزمني :

ويعنى به مدى التتابع الزمني للأحداث في النص الروائي وموافقته لترتيب الأحداث في الحكاية . أي التناسب العكسي أو الطردي بين الأحداث في سياق الرواية وترتيبها من الواقع الحكائي ، ويحدث ذلك عن طريق سرد الراوي للأحداث ، ثم يتوقف ليسترجع أحداث ماضية أو يستبق أحداثاً لم تقع بعد ، أو تسير الأحداث في الرواية متوافقة مع ترتيبها في الواقع ، وهنا يكون التناسب طردياً بينما يكون عكسياً في حالتي الاسترجاع أو الاستباق . ومن ثم نقسم الترتيب الزمني إلى مستويين : الأول : اللواحق الزمنية ، والثاني السوابق الزمنية .

١- اللواحق الزمنية :

ويعنى بها الأحداث المستقبلية أو اللاحقة التي لم يحن ورودها بعد في النقطة الزمنية التي بلغها السرد ، وهذه الأحداث نجدها ضئيلة قياساً بالسوابق السردية ، لأنها ترتبط بالأحلام المستقبلية التي تبغي الراوية (نورة) تحقيقها ، ويبدو أن طغيان استحضار الواقع على وعي نورة ، كان وراء وأد الأحلام المستقبلية ، وتتضح اللواحق الزمنية – على سبيل التمثيل – في اقتراب لحظة وداع

نورة لدونالد ، وطغيان عالم الواقع على العالم الحالم ، لذلك تقول نورة: وجلسنا في أحد الأيام في الحديقة العامة ، وتحدثنا عن سفري القريب كان دونالد يحدق في الأفق وهو يتكلم بصوت منخفض ، وكنت أجيبه وأنا أنظر إلى الأفق وكأننا نتحدث عبر أسلاك الهاتف قلت له بصوت منخفض لقد اكتشفت أن العالم الذي نعيش فيه عالمان حقاً كما يقولون ، أحدهما عالم حقيقي واقعي به أشياء كثيرة منها الوقت المجهد الذي أقضيه في المكتبة والمنزل أثناء عملي في رسالة الدكتوراه ، والآخر عالم حالم شفاف هش كتلك السحب العالية ، ولاتوجد فيه إلا الأشياء المحببة إلينا ، أنت يادونالد تنتمي لذلك العالم " ص٨٩-٩٠.

ومن الواضح من خلال السياق الكلي للنص الروائي ، أن الواقع الحقيقي ليس هو الواقع الظاهر الذي تشير إليه نورة ، وهو واقع المكتبة والكتب والرسالة العلمية لكنه الواقع الذي يحول بينها وبين تحقيق ما تريد . إن السفر القريب يتداعى عليها قبل حدوثه ، لكنها في لحظة التداعي تستحضر كل لحظات الدفء الجميلة التي قضتها مع دونالد ، وتشعر أن الواقع الحقيقي الذي تنتمي إليه يحول بينها وبين ما تريد ومن ثم تجسد لحظة اللقاء طغيان الواقع على الحلم ، ووأد لحظة المستقبل . ويتحقق هذا الوأد عندما تعود نورة لموطنها الأصلي ، وتشعر بعدم جدوى المستقبل الآتي الذي يجمعها بدونالد ، وحينئذ تقوم بحرق الرسائل . وبرغم حرقها للرسائل إلا أنها تستحضر كل مواقفها مع دونالد ، مما يدل على أن الحرق هو ما يتطلبه الواقع الحقيقي المعيش ، لكن التداعي لا يستطيع أحد منعها منه ، لأنه الشيء الوحيد الذي تستطيعه دون أن ينازعها فيه أحد . ولذلك تتداعى صورة دونالد على نورة طوال الرواية .

٢- السوابق الزمنية :

ويعنى بها تداعي الأحداث الماضية أو التي سبق حدوثها في الماضي ، واستحضارها في الزمن الحاضر أو في زمن السرد أو في نقطة الصفر الفاصلة بين الزمنين ، الماضي والمستقبل .

وهذه السوابق الزمنية تشكل ملمحاً بارزاً في رواية أشجار البراري البعيدة " لأن جميع أحداث الرواية تعتمد على استحضار الماضي في زمن الحضور، فنجد نورة طوال الرواية تجلس أمام الكومبيوتر ، وتستحضر كل الأحداث الماضية التي مرت بها منذ صغرها وحتى مرحلة زواجها وإنجابها لابنتها روضة التي ضربتها المدرسة .

وتتمثل هذه الأحداث الماضية المتداعية عليها أمام جهاز الكومبيوتر في استحضار نورة لمرحلة طفولتها ومعيشتها مع أختها الكبرى في كنف والدتها وخالتها ، وخلافها مع استاذتها التي تحب الإطناب بينما تحب نورة الإيجاز العلمي الدقيق ، وخلافها أيضاً مع أستاذها الذي يحث على شيء ويفعل غيره ، بينما تعجب بأستاذها الأجنبي الذي يدرسها الكمبيوتر ، وتتداعى عليها أيضاً صورة زميلاتها اللائي تخرجن ، وسفرها إلى بريطانيا لاستكمال الدراسة ، وانتحار زميلتها (لانا) واعدادها رسالة الماجستير ، وتعرفها بدونالد واعجابها به وحبها له ، وشعورها بالإحباط لوأد هذا الحب ، وعودتها لموطنها الأصلي وتداعيات صورة دونالد عليها بعد العودة .

ومن هنا يمكن القول إنه لايخلو فصل من فصول الرواية من الاعتماد على

حالات التداعي النفسي على نورة وهي في حجرة مكتبها أمام شاشة الكمبيوتر تسجل كل ما تستحضره الذاكرة فالمكان في الرواية ثابت لكن وعي نورة هو الذي يتحرك في الزمان ، وهو ما يسمى بالمونتاج الزماني على حد تعبير روبرت همفري حيث يرى : " أن داتشيز أشار إلى طريقتين في تقديم المونتاج القصصي، الأولى تلك التي يمكن للشخص فيها أن يظل ثابتاً في المكان على حين يتحرك وعيه في الزمان ، ونتيجة ذلك هي المونتاج الزمني ، أي وضع أفكار من زمن معين على صور أو أفكار من زمن آخر . والطريقة الأخرى – بالطبع – أن يبقى الزمن ثابتاً ويتغير العنصر المكاني ، الأمر الذي ينتج عنه المونتاج المكاني ".

واستحضار الأحداث الماضية عند دلال خليفة يعتمد على المونتاج الزمني، لأن نورة طوال الرواية ثابتة في حجرتها أمام الكمبيوتر ، ويتحرك وعيها في الزمان ، وتسجل كل مايتداعى عليها من مواقف متماثلة أو متناقضة . وليس أدل على ذلك من أن صورة دونالد تتداعى عليها بعد عودتها إلى موطنها الأصلي ، وبخاصة عندما يتقدم لها جاسم ، أو الرجل الأمي أو خالد بغية الزواج منها ، تقول نورة في أحد المشاهد عندما تضيق بحياة خالد " وتذكرت شيئاً قاله لي شخص من منعطف من منعطفات الماضي في أحد الأيام في حديقة من الحدائق أذكر ذلك اليوم جيداً .. وقف دونالد يلقم البط قطعاً من شطيرته.، وجلست أنا أراقب المشهد على مقعد حدائق خشبي غير بعيد ... التفت إليّ دونالد ، كان يتأمل في سكون ، وظهرت على وجهه ملامح فيلسوف ، إن الحياة أحياناً لا تتيح للإنسان أكثر من فرصة واحدة لمقابلة نصفه الآخر الذي يوافقه تماماً"ص١٢٦ .

وهكذا تشكل السوابق الزمنية محوراً بارزاً في كل الرواية ، على حين أن اللواحق تأتي ضئيلة ، لأن الواقع الحياتي المعيش لم يسمح للحلم المستقبلي أن ينمو . كما أن طغيان زمن الاستحضار على الاستباق يتوافق مع حالات التداعي للأحداث الماضية التي ظلت نورة تجترها طوال الرواية ، لتكون تعويضاً عن حالات الفقد المعاصر ، أي فقد الحلم المرجو والمتمثل في تطلعها لدونالد .

ثانياً: التواتر الزمني :

ويعنى به مجموع العلاقات التكرارية بين زمني النص والحكاية أي العلاقة بين زمن السرد والأحداث المكررة ، وتتمثل هذه العلاقة في أربعة مستويات ، الأول : السرد الأحادي للزمن ، والثاني : السرد المتعدد للزمن ، والثالث : السرد النمطي للزمن .

وقد اتضحت هذه المستويات الأربعة في الرواية ، وشكل بعضها ملمحاً بارزاً فيها ، فضلاً عن شيوع هذه المستويات في كل مستويات القص الروائي المعاصر .

١- السرد الأحادي للزمن :

وفيه نجد الراوي يسرد مرة واحدة ، ما حدث مرة واحدة ونجد هذا المستوى في رواية أشجار البراري ممثلاً في بعض الأحداث الزمنية ، ومنها نقدها لشخصية المدرس الذي شكلها في صحة الأرقام . ونقدها الآخر كان يحثهم على شككها شيء ويفعل نقيضه ، وحدث انتحار زميلتها (لانا) ، وحدث تقدم حاسم والرجل الأمي لها بغية الزواج منها ، ورفضها لهما ، وحدث زواجها

بخالد، وإنجابها روضة فكل هذه الأحداث وردت مرة واحدة في العملية السردية وبالتالي لا يرد زمنها إلا مرة واحدة . كما يلاحظ أن أحداث هذا المستوي الزمني لا تشكل ركيزة جوهرية في مسار الأحداث ، لكنها تشكل أحداثاً ثانوية. أي هناك علاقة بين المستوى الزمني ، وتتابع الأحداث ، فكلما كان التواتر الزمني متمركزاً في نسيج العمل ، كلما كان الحدث الدال عليه جوهرياً ، والعكس صحيح . لكن هذا لا ينفي أهمية المستوى الزمني الأحادي في ترابط أنسجة الرواية ، وتضافر أحداثها حتى تشكل النسيج الكلي للعمل . كما أنها تسهم في تشكيل الوظيفة الدلالية للشخصية ، ومنها شخصية نورة ، فكل هذه الأحداث توضح مدى جدلية المنطق الفعلي المسيطر على شخصية نورة في كل نمط حياتها. حتى في الجانب الأمومي باستثناء حدث انفعالها لضرب روضة في المدرسة نجدها لا تتأثر كثيراً بمرض طفلها فهد وموته بنفس القدر الذي تأثر به خالد فمن المفترض أن انهيار الأم أكثر من انهيار الأب ، لكن الأم هنا تتماسك وتستجمع قواها وتفكر في طريقة تقولها لخالد يمكنه قبولها ، وكأن الهم الأساسي للأم هنا ليس موت الطفل بقدر ما يهمها التفكير في طريقة تخفف وطأة الحزن على الأب تقول : " لذلك فقد أخذت أقاوم أدمعي واستجمع قواي حتى شعرت أنني أصبحت في صلابة الجبل في مواجهته ، واقترب مني وفي عينيه تساؤل وقلق شديد وتأملني طويلاً ليستشف مني الخبر بما حدث :

– مات ؟ انتهى ؟

و لم أجب ولكنه ردد تلك الكلمات بشفتيه المزرقتين وسط وجه شديد الاصفرار ثم سقط مغشياً عليه " ص١٣٨ وفي لحظة ميلاد طفلتها " روضة " لاترتسم عليها بهجة الأم بميلاد وليدها ، لكنها تشير بالقلق على مستقبلها وهي

مازال في مهدها تقول : " في مستشفى الولادة قبعت الطفلة في مهدها بجواري وكنت أشعر بعدم الطمأنينة مع ذلك المخلوق الضئيل في مكان غير المنزل ، وكنت بين الفينة والفينة أجذب المهد ليكون قريباً من سريري ليس حباً في الطفلة لكن خوفاً عليها ولانعدام شعوري بالأمان " ص١٣٣ .

ومن الواضح هنا أن هذين الحدثين اللذين ورد كل منهما مرة واحدة ، وروداً سطحياً على مستوى الحدث والزمن يعبران عن عدم تفاعل الراوية (نورة) بهذه الأحداث نتيجة عدم المعايشة الفنية الحميمة لها . بل إنها منطقت هذه الأحداث وصبغتها صبغة عقلية ، برغم أن هذين الحدثين من البدهي أن يطغى فيهما القلب على العقل ، أو العاطفة على سلطان العقل وليس أدل على طغيان العقل من أنها تدخل المعلومات الحياتية لمن يتقدم لخطبتها في جهاز الكمبيوتر وترى إجابته ، صحيح أنها لم تقتنع بإجابات الكمبيوتر لكن المشروع في الفعل نفسه يدل على سيطرة العقل وحيرة القلب ، وحالة الأرق والتخبط الشديد الذي تعيشه نورة ، وسنعرض لهذه الجزئية في موضع آخر .

٢- السرد المتعدد للزمن :

ويعني بالسرد أكثر من مرة ما حدث أكثر من مرة ومثال ذلك في رواية " أشجار البراري البعيدة " عقاب المدرسة للتلميذات ، فقد ورد العقاب مرة لنورة عندما كانت صغيرة في المدرسة ، والثانية لابنتها روضة وكأن الزمن يعيد نفسه مع الأم والابنة ، فبرغم تغير كل شيء من حولها إن واقعها الزمن لم يتغير ، فعقاب المدرسة لنورة نتيجة ميلها للإيجاز وعدم الإسهاب يتكرر مع الابنة روضة نتيجة نسيانها دفتر المدرسة . ففي الحالة الأولى تقول نورة للمدرسة : " ولكني لا

أرى كل ذلك الكلام هاماً ، إنه ثرثرة طويلة لا فائدة لها يكفي أن نقول المهم" ص ١٦ وفي الحالة الثانية تقول : " أمس عندما عادت روضة من المدرسة فوجئت بها تخبرني ووالدها ، وقد ارتسمت على وجهها ملامح حزينة أن المدرسة ضربتها لأنها نسيت دفترها" ص١٦٧ .

فالزمن هنا يتعدد ولكنه يحمل في كل مرة بعداً جديداً ، وكأن الواقع نفس الواقع لم تتغير ملامحه ، فما كان يمارس من قهر وهي صغيرة يمارس مع ابنتها . فالوظيفة الدلالية للزمن هنا حول المفاهيم الجديدة التي يحملها البعد الزمني لكل من الأحداث المتعددة ، وإذا كان التعدد لا يحمل بعداً دلالياً حينئذ يكون حشواً ولا يشكل لازمة أساسية في بناء الرواية ويؤدي إلى خلل البناء الروائي .

والأحداث التي تعددت في هذه الرواية وتعدد وفقاً لها المستوى الزمني قد حملت أبعاداً جديدة في كل مرة للتعبير عن قيمة إيحائية وكيفية معينة .

٣- السرد التكراري للزمن :

ويعني به سرد أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة أو بمعنى آخر رواية حدث واحد بأكثر من أسلوب وأكثر من جهة . وبذلك يتكرر الحدث الواحد بأكثر من طريقة ، وقد كان لهذا المستوى نصيب كبير في نسيج الرواية وبنائها، وبخاصة اعتماد الرواية على تكنيك تيار الوعي Stream of consciousness ومثال ذلك في رواية " أشجار البراري البعيدة " حدث اختلاف نورة وخالد حول أسلوب المدرسة مع ابنتها وإغلاقها الباب على نفسها وعدم استجابتها لطرقات خالد ، هذا الحدث بدأت به الرواية وانتهت به أيضاً ونقف عند هذا الحدث في

موضع الاتجاه الزمني – وحدث لقاء نورة ودونالد فقد التقت به عديد المرات في أماكن مختلفة سواء في المكتبة أو الكافتريا أو الحديقة أو في منزل جدته ، وحدث اعجابها بأستاذ الكمبيوتر تكرر مرتين دون تغيير ، وحدث وقوفها أمام شاشة الكمبيوتر ، وتسجيلها المعلومات والتداعيات تكرر في كل فصول الرواية .

وهذا التكرار له ضرورة فنية في نسيج الراوية لأنه يكون بمثابة الوميض الذي يشع على وعي نورة في سردها للأحداث ، وأهم هذه الأحداث المكررة حدث لقاء نورة بدودنالد ، فهو يشكل لازمة في معظم بناء الرواية لما لهذه الشخصية من حضور في وعي نورة . وبالتالي يصبح التكرار الزمني لهذه الأحداث متوافقاً مع أهمية الشخصية ومع الحالات الشعورية للساردة . فعلى المستوى الكمي والكيفي للزمن التكراري في الرواية يحتل زمن لقاء نورة ودونالد المرتبة الأولى . ومن هنا يمكن القول : أنه كلما زاد التكرار الزمني المتجدد – أي الذي يضيف بعداً جديداً عند كل تكرار – كلما أدى ذلك إلى أهمية الحدث وتعمق دلالته في بناء الرواية . ولاسبيل لتأكيد حدث لقاء دونالد بنورة لأن معظم مشاهد الرواية وأحداثها تؤكد هذا الحدث ، بل إن المشكلات والأزمات الحياتية التي تعاني منها نورة مبعثها عدم تحقيق ما تريد وبخاصة اقترانها بمن تحب، لذلك تقول نورة بعد مناقشتها الرسالة واحتفالها مع دونالد بهذه المناسبة : " وكان في ذلك المطعم يعزف على قيثارة وهو يغني ألحانه الرومانسية وكان ينتقل من منضدة إلى منضدة ، وعندما جاء إلى منضدتنا وقف منحنياً بيننا ثم اقترب مني وأخذ يترنم بكلمات أغنية وأشاح دونالد بوجهه وهو يضحك إذ أخطأ الرجل الهدف وأخذ يغني لامرأة لا تحب الأغاني والكلمات ، ولكنه كان مخطئاً في الحكم عليّ في ذلك اليوم بالذات . إذ كنت آنذاك تغيرت تغيراً حاداً وأصبحت أشعر بالموسيقى

والكلمات وكنت في قمة تذوقي لها . كما كنت أجد في نفسي حزناً يتماشى مع تلك الأنغام التي تميل إلى الحزن وتلك الكلمات التي تعبر عن حب رقيق محبط " ص٨٩ .

وتكرر مثل هذه اللقاءات بين نورة ودونالد ، ويدور بينهما حوار حول نفس المعنى حتى شكلت هذه اللقاءات محوراً بارزاً في نسيج الرواية .

٤- السرد النمطي للزمن :

وهو النمط السردي الذي تتكررفيه الأحداث تلقائياً كل يوم أو كل أسبوع أو كل شهر ، أو كل صباح ... إلخ شريطة أن يروى هذا الحدث مرة واحدة في عبارة أو جملة موجزة وذلك باستخدام الراوي لبعض التعبيرات الدالة على هذا السرد النمطي ، وبعبارة موجزة هو ما يسرد مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة .

وهذا المستوي شائع في رواية دلال خليفة ومثال ذلك قول والد نورة لها": قلت مراراً لا تلتصقي بشاشة التلفزيون ، لا بد أنك ستلبسين نظارة في القريب العاجل ، و لم أتجشم مشقة الالتفات إلى مصدر الصوت لأن ذلك كان صوت أبي إذ يقول جملته اليومية التي فقدت مفعولها تماماً بعد أن زاد تكرارها" .

فالعبارة الدالة على الزمن السردي النمطي هي " قلت لك مراراً " ، "جملته اليومية " وهي عبارات تدل على التكرار الزمني المألوف لنصيحة الأب التي يرددها دائماً لنورة لكن الحدث لم يتكرر هنا على مستوي السرد كما في الزمن التكراري لكنه ورد في جملة واحدة أي أنه سرد عديد الأزمنة في لحظة سردية

واحدة .

وتقول الساردة : " أيضاً عندما وصلت إلى المدرسة كانت طقوس الصباح قد بدأت " ص١٤ . وهنا إشارة زمنية للممارسات الطقسية المألوفة والمكررة التي تقوم بها الطالبات كل صباح قبل دخولهن قاعات الدرس ، وقولها: " كان مطار هيثرو اللندني مزدحماً كالعادة " ص٣١ وهنا إشارة زمنية للازدحام النمطي المألوف للمطار كل يوم أو كل وقت ، حتى أن نورة تختزل اللقاءات ولا تسرف في سردها فتستخدم عبارات تدل على السردية الزمنية النمطية لتحل محل الحشو الزائد المكرر الذي يمكن أن يقال في مثل هذه المناسبات ، فتقول مثلاً عن لقاءاتها بدونالد :" وأصبحت أرى دونالد كثيراً وألغي كثيراً من الرسميات بيننا وازداد تعلقي به " ص٦٨ .

ومن الواضح من خلال الأمثلة العديدة أن نورة تضيق ذرعاً بمقومات التكرار حتى على مستوى الحكي ، وبرغم أنها تلجأ إلى تكنيك تيار الوعي – الذي يميل إلى كثرة التكرار – إلا أنها تختزل الأحداث الزمنية المكررة في عبارات وألفاظ تدل على هذا السرد النمطي .

ثالثاً: الديمومة الزمنية

يعني بالديمومة الزمنية ذلك المعنى الذي أراده هانز ميرهوف Hans Megerhoff من حيث أنها تعني ببساطة ، اختبار الزمن كانسياب أو سيلان مستمر ، فلا يتميز اختبار الزمن باللحظات المتتابعة ، والتغيرات المتعددة فحسب، بل بشيء يدور عبر التتابع والتغير ... والسيلان المستمر أو الصيرورة والديمومة

غالباً ما تعتبر من وجهة نظر سيكلوجية أنها من مقومـات خبرة الحـاضر الخـداع Specious present أو المموه ، والقصد من ادخال هـذه اللفظة هـو وصـف ناحيـة الاتساع والامتداد أو الديمومة في اختبار الزمـن اللحظي ، لكـن الحاضر الخـداع يستعمل كذلك للإشارة بأن سـيلان الزمـن ضمـن الحـاضر يحوي مسـبقاً بعـض العناصر الأولية للترتيب والاتجـاه الـتي تشـير نحـو المـاضي والمستقبل والحـاضر ". وتتضح هـذه الديمومـة في العديـد مـن المسـتويات الزمنيـة ومنهـا : السـرد الزمـني المتوقف ، والسرد الزمني المضمر " القفز الزمني " والسرد الزمني التوافقي .

ولعلنا لا نبالغ لو قلنا إن هذه المستويات الـتي تشـكل الديمومـة الزمنيـة في النص الروائي تشكل ملمحاً بارزاً في هذه الرواية ، وتتضح المستويات الزمنية فيها على النحو التالي :

١ – السرد الزمني المتوقف :

وهذا المستوي له معنيان ؛ الأول توقف زمن الشخصية ، نتيجـة إصابتهـا بحدث مفاجئ ، فيفقدها الديمومة الزمنية ويجعـل الزمـن متوقفاً عنـد هـذا الحـد ، والثاني : لجوء الراوي إلى السرد السـاكن للشـخصية لأن الـراوي يريـد أن يقـدم معلومـات معينـة عـن الشـخصية ، وهـذا يـدوره يجعلـه يرجـئ التسلسـل الزمـني للأحداث ، وتجدر الإشارة إلى أن كل وصف ليس بالضرورة سـاكناً ، أو متوقفـاً علـى المسـتوى الزمـني إذ يوجـد وصـف متحـرك لا يتوقـف في التسلسـل الزمـني للحدث ، بل يظل مستمراً وذلك حين يكون الوصف مسايراً لديناميـة الحدث .

والمعنى الثاني للسرد الزمني المتوقف هو السائد في رواية " أشجار البراري

البعيدة " إذ على الرغم من أن زمن الرواية يسير في الاتجاه التصاعدي من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل حيث تسرد نورة ما مرت به منذ طفولتها وحتى زواجها وانجابها ابنتها روضة ، إلا أن الراوية (نورة) تتوقف في متن السرد لتصف شخصية أو حديقة أو شارعاً ، وفي هذه اللحظة يتوقف الزمن السردي ثم تواصله بعد الانتهاء من الوصف . وهذا الملح يشكل بعداً أساسياً في الرواية لأنها تستند إليه في تشكيل نسيجها . وغالباً ما يكون هذا السرد الزمني المتوقف في بداية الفصول ، ويرجع ذلك للمهيئات النفسية التي تعتمد عليها نورة في روايتها للأحداث ، حيث تأتي الافتتاحية بمثابة المهيئ النفسي للبدء في سرد الأحداث وتحريكها . تقول الرواية مثلاً في افتتاحية الفصل التاسع : " في غرفتي كان المحاربان الإفريقيان متأهبين للهجوم ، كانا متخشبين إذ وقفاً متقابلين بيمين كل منهما حربة طويلة قد أمسك بها في وضع يبدو مسترخياً مؤقتاً ولكنه مهيأً للهجوم المفاجئ ، وخلفهما أربعة فيلة عاجية مقطورة بسلسلة فضية وأمامها ثلاثة غزلان ، كان هذا المشهد من المشاهد التي أراها كل يوم على رف مكتبي الأوسط فلا أراها مجموعة من التماثيل الأفريقية خلفها صحن من الأبنوس المزخرف " ص٨٧ .

وبرغم دينامية هذا الوصف على المستوى الداخلي لكنه على المستوى الخارجي للسرد هو لحظة توقف فيها الزمن السردي التصاعدي لتصف نورة هذه التماثيل الرابضة في غرفتها ، ثم ينطلق الزمن السردي التصاعدي بعد ذلك لتسرد نورة لحظات مناقشتها للرسالة واحتفالها مع دونالد واستعدادها للعودة ، ويستمر السرد في زمن تصاعدي حتى ينتهي الفصل بوداعها لدونالد . فالفصل بدأ بالسرد الزمني المتوقف ثم بدأ التحرك والتصاعد التدريجي للأحداث .

٢- السرد الزمني المضمر " القفز الزمني " :

وفيه يقفز الزمن من نقطة معينة إلى نقطة أخرى سواء عن طريق إشارة الرواي لهذا القفز بعبارة أوجملة كأن يقول مثلاً : مرت الأيام والسنون " أويحدد المدة الزمنية التي تم تجاوزها في العملية السردية ، ويمكن أن يحدث القفز الزمني دون إشارة زمنية مباشرة لكنه يفهم من خلال السياق .

وقد اعتمدت رواية دلال خليفة على القفز الزمني إلى حد كبير عن طريق الإشارة أو عدمها فقد استخدمت الكاتبة الإشارة الزمنية وبخاصة في الجزء الذي لم يعتمد على تكنيك تيار الوعي كثيراً كالفصول الأولى من الرواية ، ولم تستخدم الإشارة في الفصول النهائية من الرواية لاعتمادها على تكنيك تيار الوعي - إلى حد كبير - مثلاً في التداعيات النفسية ، والمونولوج المباشر وغير المباشر ، والمناجاة النفسية ، والتقطع وعدم الاستمرار ، والمونتاج الزماني والمكاني ... إلخ .

ويحدث القفز الزمني في الرواية في العديد من المواقف منها إشارة الساردة إلى تناقض مدرسها وحينئذ تتداعى عليها صورة الأستاذ الانجليزي " روبرتسون " أستاذ الكمبيوتر (انظر الرواية ص٢٢) . ويتضح هذا القفز أيضاً عندما تريد نورة أن تتجاوز حدثاً معيناً فتقول مثلاً : وانتهت أيام الرحلات والنزهة والتجهرف بريطانيا وبدأت أيام العمل " ص٢٥ .

وتقول : " في أحد أيام السبت فتحت عيني صباحاً " ص٦٤ ، "وجلسنا في أحد الأيام في الحديقة العامة " ص٨٩ ، " دخلت الكافيتريا في أحد الأيام

الحارة " ص٧٣ ، " مضت أشهر أخرى وافتتحت المؤسسة التي أولينا أنا ولطيفة كل اهتمامنا " ص١٠٥ ، وهكذا مضت الأيام بعضها مسل وأكثرها رتيب " ص١٣٢ ، " ومضت الأيام وأصبحت روضة قرة عين والدها " ص١٣٥ ، ويتضح هذا القفز الزمني أيضاً في الصفحات : ١٤٣-١٦٣-١٦٤-١٦٥ .

ثم يزداد القفز الزمني دون إشارة عندما انتقلت نورة إلى موطنها الأصلي وبدأت في كل مشهد تستحضر صورة دنالد، وهنا يقفز الحدث من الزمن الحاضر إلى المستقبل دون إشارة زمنية ويتضح هذا في الصفحات أرقام : ٩٨-١٠٠-١٠٢-١١٥-١٤٥-١٤٧-١٧٣-١٧٦ .

ولعل اعتماد التكنيك الروائي عند دلال خليفة عل القفز الزمني يرجع إلى ثلاثة عوامل ؛ الأول : اعتماد البناء الروائي إلى حد كبير على تكنيك تيار الوعي، من حيث التداعي النفسي الحر للمعاني ، والمونتاج الزماني وهي وسائل فنية تؤدي إلى شيوع القفز الزمني . والثاني : ميل الساردة (نورة) في سردها للأحداث إلى الاختزال الزمني والتكثيف الشديد لأنها سردت فترة زمنية طويلة وتريد أن تضمنها كل المتغيرات الحياتية التي عاشتها في هذه الفترة الزمنية سواء في موطنها الأصلي (الدومة) أو مكان درساتها (لندن) وهذا بدوره يحتاج إلى قفزات زمنية عديدة حتى تستطيع أن تسرد كل هذه المتغيرات . والثالث : إن القفزات الزمنية تتجاوز فترات زمنية معينة ترى الكاتبة أنها لا تشكل لازمة أساسية في السياق ولذلك تجاوزها الزمن السردي .

٣- السرد الزمني التوافقي :

وفيه يتوافق زمن السرد مع زمن الحدث فيطول الزمن السردي عندما

يطول الحدث ، والعكس صحيح . ويتمثل هذا في توافق الحالات الشعورية مع السرد فيسرع الإيقاع السردي ويبطئ تبعاً للحالات الشعورية ، أو تبعاً للزمن النفسي وهذا المستوى يتضح في كل نسيج الرواية حيث نجد أن السرد المقترن بحالات الأسى والحزن والألم النفسي تطول فيه الجملة حتى تتوافق مع بطء الحالات الشعورية للساردة (نورة) وبالتالي يأتي الإيقاع السردي بطيئاً ، تقول الراوية على سبيل التمثيل : " ومرت أشهر عصيبة على هيا أخذت خلالها إجازة لعام بلا راتب ، وكانت تتشاجر كثيراً مع فيصل وشروق وتنتقد أسلوب حياتهما لشعورها أن سفر أحمد كان هروباً منهما بالذات لعجزه عن تغييرهما أو قبولهما كما هما " ص١٦٣. وفي الجانب الآخر عندما تعبر عن سرعة الزمن تقول : ومرت الأيام ، أحياناً تمر صفحات الأيام بسلاسة وسرعة ، وها هي روضة تنام وبجانب سريرها حذاء جديد ، وفي خزانتها مريول جديد للصف الثاني "ص١٦٤ .

ويتضح التباطؤ الزمني أيضاً في تصويرها لحظة وداعها دونالد قبل مغادرتها لندن تقول : " دونالد يحدق في الأفق وهو يتكلم بصوت منخفض أحييه وأنا أنظر إلى الأفق وكأننا نتحدث عبر أسلاك هاتف " ص٨٩ ، لعل هذه الجملة توضح مدى الإيقاع السردي البطيء الذي يعبر عن حالات الأسى والفراق ، وعلى النقيض نجد سرعة الإيقاع السردي عندما تصور لحظات البهجة والسعادة والفرح التي تغمرها أثناء لقائها بدونالد .

رابعاً: الاتجاه الزمني :

يتمثل الاتجاه الزمني في رواية أشجار البراري البعيدة في مستويين ؛ الأول: الزمن الخارجي ، والثاني : الزمن الداخلي .

أما الزمن الخارجي فيعني بزمن كتابة الرواية وزمن هيكلها الخارجي من البداية إلى النهاية أما زمن كتابتها فإننا لا نعلم تاريخاً ننسب إليه زمن الكتابة إلا تاريخ النشر سنة ١٩٩٣ وزمن المسار الخارجي لها زمن دائري حيث يبدأ الحدث الروائي في نقطة معينة وهي خلاف نورة وخالد وإغلاقها باب حجرتها على نفسها وعدم استجابتها لخالد برغم طرق الباب ، وتنتهي عند نفس الحدث . أما سير الأحداث من نقطة لأخرى في الرواية فإنها تسير في الاتجاه اللامعكوس من البداية إلى النهاية ، حيث تبدأ بطفولة نورة وتنتهي بزواجها وإنجابها ابنة في المرحلة الابتدائية . فالزمن يسير من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل .

أما الزمن الداخلي للأحداث فقد كان زمناً يتداخل من حيث تداخل الماضي والحاضر والمستقبل ، وبخاصة في اللحظات التي تعتمد فيها الرواية على التداعي النفسي .

خامساً: الزمن والذات :

من أشق الإشكاليات التي تواجه الأنا الذاتية في الإبداع المعاصر وبخاصة في الرواية والشعر ، هي صراع الذات والزمن . ورواية تيار الوعي من أكثر الروايات تعبيراً عن هذا الصراع . إذ كلما كانت الرواية مستغرقة في اللاشعور كلما كانت صيرورة الذات شديدة التعقيد في صراعها مع الزمن . ورواية دلال خليفة ليست من هذا النوع المستغرق في اللاشعور ، لكنها من النوع الذي يمنطق الحكي الروائي وفق جدلية زمنية محكمة . وهذا الإحكام يتأتى من ارتكاز السياق على ركيزتين ؛ الأولى : جهاز الكمبيوتر الذي يلازم نورة من أول الرواية إلى نهايتها تسجل فيه كل ما يتداعى عليها من أحداث ماضية أو مستقبلية ، وبالتالي

يسير الزمن في اتجاه تصاعدي محكم . لأن التداعيات جاءت على نورة منظمة إلى حد كبير . والثانية : اعتماد نورة على حالات التذكر المنتظمة ، حيث تتداعى عليها صور الماضي كلما ترى الصورة في الحاضر يذكرها بالماضي . فتتذكر الأستاذ الانجليزي عندما تستحضر صورة الأستاذ العربي وتستحضر صورة دونالد عندما يتقدم لها جاسم ، والرجل الأمي ، وخالد بغية الزواج ومن ثم لا ننتظر في هذا التكنيك أن يكون الصراع عنيفاً بين الذات والزمن ، لكنه صراع نسبي تعبر عنه بعض الصور التي تشعر فيها الذات بالحصار، كصورة الديمومة الزمنية المتمثلة في السيارة أو الطائرة أو الحجرة ونلحظ هذه الصيرورة الزمنية عندما تسرد لنا نورة رحلتها وطقوسها اليومية التي اعتادتها في حياتها حتى صارت كالديمومة الأبدية التي لا تنتهي تقول نورة على سبيل التمثيل: " تسير بنا السيارة عبر شوارع مشمسة تثير فيّ النعاس من جديد ، وتجفف بقايا الأدمع على أهداب أختي الصغيرة ، كان ذلك المشهد يحدث يومياً تقريباً ... ولكن كانت السيارة تسير عبر كل تلك الشوارع حتى ظننت أن ذلك سيستمر إلى الأبد . وظلت تسير بي السيارة وحدي عبر تلك الشوارع المشمسة.

وتبدلت السيارة مراراً منذ ذلك (الآن) وتبدل السائق الذي أتى بعد أبي وتبدلت الطرق وتبدل بيتنا نفسه بعد أن سكنا فيلا حديثة ، كما فعل معظم الناس ، وظللت كما أنا تسير بي السيارة إلى أن أنهيت الجامعة وأنهيت عاماً من العمل بها وإلى ما بعد ذلك " ص١٤ .

إن من يتأمل هذا النص يشعر كأن الذات ظلت تعاني من حصارها داخل الأركان الأربعة بداية بالسيارة ونهاية بالمكتب . فالسيارة تظل محاصرة فيها طيلة

رحلتها العلمية وما بعدها ، وتظل محاصرة بين جدران مكتبها لا تجد من تبثه شكواها وآلامها وآمالها غير جهاز الكمبيوتر فتقول : " لا أعلم تماماً ما يتزاحم من المشاعر في عقلي وأن أختبئ في المكتب أو أرى فيه دموعي وانهياري وأتأمل صورة تلك المرأة على شاشة الكمبيوتر الداكنة " ص٩

وبعض التعبيرات الواردة في الرواية أيضاً توضح صراع الذات والديمومة الزمنية بعد أن أصبحت الذات غريبة عن ذاتها ، يتضح ذلك في قولها " حتى ظننت أن ذلك سيستمر إلى الأبد " ، " أتأمل صورة تلك المرأة " ، " وأنا أختبئ في المكتب " .

إن الذات عندما تفقد التواصل مع ذاتها فضلاً عن فقدانها التواصل مع الآخر حينئذ تشعر بالعزلة والانطواء ، ولاتجد ما تبثه شكواها غير الجهاز الرابض في حجرتها فهو الوحيد القادر على حفظ أسرارها والحافظ لكينونتها الذاتية في صراعها مع الصيرورة الأبدية .

وللخروج من حصار الديمومة تتوهم الذات أن انطلاقتها يكون في أوربا حيث تتحرر الذات من حصارها ، من خلال توقها للارتباط بدونالد . لكنها تدرك أن ذلك بمثابة الحلم الجميل الذي لا يتحقق ، لذلك تذكر نورة لدونالد في عديد من المواقف أنه فتى حالم بينما تعيش هي الواقع . وشتان بين الحلم الأوربي الذي تتوق إليه نورة والواقع العربي الذي يحاصرها .

ولذلك تظل طوال الرواية حائرة بين الحلم والواقع ، وحينئذ تشعر الذات بالعدمية والضياع وبخاصة عندما ترتد من عالم الأحلام الأوربي إلى عالم

الانكسار والازدواج والتناقض العربي . وتصطدم بالشخصيات التي أرادت الزواج منها فهي شخصيات إما ضائعة أو جاهلة أوسلبية لا رأي لها . وعندما ترفض الاقتران بهم يقف الواقع ضدها . ولا تملك غير نزع شهاداتها العلمية التي حصلت عليها من على الجدار لتلقي بها في خزائنها . وفي هذه اللحظة تتطلع لدونالد رمز الحلم الأوربي ، الذي يمنحها الدفء والحب والأمان . برغم إدراكها أن هذا الحلم لن يتحقق لأن بينهما تلالاً وجبالاً وحواجز عالية . لكنه يظل النموذج الحلمي الذي تتطلع إليه تقول في حالة مناجاة أمام جهاز الكمبيوتر: " أعلم أن دونالد إذ عرض عليّ نفسه لم يقدم إليّ شيئاً قليل الشأن ، وإنما قدم لي شيئاً لا يقدر بثمن قدم لي نفساً نقية شفافة في عالم من النفوس التي تشوبها الأنانية وتلوثها أشياء أخرى كثيرة . ومسحت دمعة ثم أكملت وقد تحول الخطاب إلى دونالد شخصياً : وأعلم أنني لن أحد من يحبني كما أحببتني . قد لايجعلني أحد تلك الملكة التي رأيتها فيّ يوماً . لا أظن أن أحداً سينظر إليّ مرة واحدة ، فينفذ إلى روحي ويغرم بها كما فعلت أنت ، ذلك حدث مرة واحدة ، ولا أحسبه يحدث ثانية ، ليتني أستطيع إخبارك أنني أقدرك كثيراً ولا أخالني سأحب غيرك كما أحببتك ، وإنه لم يبعدني عنك إلا كوني أعجز عن تخطي الحواجز كما أخبرتك يوماً "ص١٠٣ .

ومن الواضح أن هذا التطلع للنموذج الأوربي ممثلاً في دونالد حلم تتطلع إليه نورة ولكنها عندما ترتد للواقع ترى أن هذا الحلم لا يتوافق مع واقعها . ولذلك تظل في تمزق نفس شديد ، فقلبها يتطلع للحلم الأوربي ، وعقلها يرتبط بواقعها الأصيل وتظل الذات ممزقة بين فكي الجدلية الصراعية بين القلب والعقل، تقول نورة عندما ترتد للواقع العقلي : " إنني في قرارة نفسي أعتبر زواج اثنين من

سلالتين بشريتين مختلفتين زواجاً غير طبيعي وغير جاد ، ولو تجاوزت هذه النقطة ما كنت لأستطيع أن أربي أطفالاً في تلك الديار التي تبذت كل ما نقدسه ، والتي تختلف عنا في كل شيء ، وما كان دونالد سيطيق الحياة إلى الأبد هنا معي وإن غير دينه " ص١٠٢ .

ومن ثم يصبح التناقض الكامن في وعي نورة مصدراً لتفتيت الذات وتمزقها وعدميتها وشعورها بالتلاشي والذوبان في الصيرورة الأبدية . إذ تظل الذات مشتتة بين ما هو كائن وما يجب أن يكون ، أو بين الحلم والواقع ، أوبين الانتماء واللاانتماء وبرغم أن نورة فكرت ورجحت عقلها على قلبها وواقعها على حلمها والانتماء على عدم الانتماء حيث تقول : " إن المنازل والطبيعة جميلة هنا ، بل خلابة ، لكنها لا تشعرني بأنني في وطني ، إنني لا أنتمي إليها ، ولا أستطيع أن أضمن عالمي الحالم أشياء لا أشعر بالانتماء إليها ، ولو رسمت لي بيئة أحلام لكانت بيتي التي نشأت فيها " ص٩٠ .

نقول إنه على الرغم من هذا الانتماء والتصريح به إلا أن نورة ظلت طوال الرواية وحتى بعد عودتها من لندن تحلم بدونالد وحبه ، ومن هنا يجوز لنا أن نقول إن انتماء نورة لموطنها الأصلي انتماء عقلي فرضته حتمية الواقع ، وليس قلبياً نابعاً من الذات . ولعل هذا هو مصدر الأرق الذي تعيشه الذات طوال الرواية ، لأنها حلت القضية على ورق الرواية فقط وهو حل افتعالي اقتضته الضرورة العقلية .

ومن هنا تشعر الذات بالضياع في الديمومة الأبدية التي لا نهاية لها . وإذا كانت معظم الروايات العربية التي تناولت قضية الشرق والغرب قد عنيت بالرحل

الشرقي الذي يتطلع للفتاة الغربية أو تتطلع هي إليه ، فهذه هي أول رواية عربية - فيما أعلم - عنيت بالمرأة الشرقية التي تتطلع للرجل الغربي ويتوق الغربي إليها. وكان من الممكن أن تأخذ هذه القضية بعداً حضارياً عميقاً ؛ لو أن الكاتبة وقفت عند حد رصد الواقع الحياتي المعش للذات دون أن تتجاوزه.

مراد عبد الرحمن مبروك

الهوامش

١- Harry shaw., Dictionary of Literary Terms.p.315-316

E. Fischer, P.107-108

٢- E. Fischer, The necesity of art.

٣- د.طه وادي:صورة المرأة في الرواية المعاصرة ص٢٠٧ ، دار المعارف،١٩٧٤.

٤- انظر :د. صلاح فضل ، منهج الواقعية في الابداع ص١١ ، دار المعارف ط(٢) سنة ١٩٨٠ .

٥- نفسه ص١٢ .

٦- د. سيد حامد النساج ، بانوراما الرواية العربية الحديثة ص٥٧-٥٨ ، دار المعارف ط(١) سنة ١٩٨٠ .

٧- Emile zola.The Experimental Novel,From Critical Theary Since Plato, P.649

٨- فيرنون هول : موجز تاريخ النقد الأدبي ص١٣٥ .

٩- د.السعيد الورقي:اتجاهات الرواية العربية المعاصرة،ص٧٩هيئة الكتاب ١٩٨٢

١٠- د. عبد المحسن طه بدر : نجيب محفوظ الرؤية والأداة ص٢٧١ ، دار المعارف ط(٣) .

١١- نجيب محفوظ : خان الخليلي ص٨ .

١٢- د. عبد المحسن طه بدر ، سابق ص٢٨٣ .

١٣- نجيب محفوظ : مصدر سابق ص٤١ .

١٤- نفسه ص٤٢ .

١٥- د. عبد المحسن طه بدر : سابق ص٣٣٩.

١٦- نجيب محفوظ : زقاق المدق ص١١٦-١١٧ .

١٧- نفسه ص٥٠-٥٢ .

١٨- نفسه ص١٣٢-١٣٣ .

١٩- د. عبد المحسن طه بدر : سابق ص٣٥٩ .

٢٠- المصدر نفسه ص٣٦ .

٢١- انظر : Marx, K.Engils F,. Sur la litterture et L'art, Paris. 1954.P.133

٢٢- د. صلاح فضل : مرجع سابق ص٧٣ .

٢٣- د. السعيد الورقي : اتجاهات الرواية العربية المعاصرة ، هيئة الكتاب فرع اسكندرية سنة ١٩٨٢ ص١٤٦-١٤٧ .

٢٤- يوسف ادريس: الحرام ص٨٧ .

٢٥- نفسه ص٢٧-٢٨ .

٢٦- د. السعيد الورقي : مرجع سابق ص١٥٧ .

٢٦- سعد مكاوي : السائرون نياما ص١٦٣ .

٢٨- نفسه ص٤٣ .

٢٩- نفسه ص٥٩ .

٣٠- انظر : قول الغيطاني في الندوة التي عقدت حول مشكلة الإبداع الروائي عند جيل الستينيات مجلة " فصول مارس سنة ١٩٨٢ .

٣١- يحيى الطاهر عبد الله : الطوق والاسورة ص٤٢ .

٣٢- انظر : د. أحمد ديب شعبو : السماء والأرض رحلة في المعتقدات العالمية والخيال الأسطوري ، الفكر العربي كانون الأول سنة ١٩٨٦ ص٥٢ .

٣٣- محمد خليل قاسم : الشمندورة ص٥٥ .

٣٤- انظر : رواية الناس في كفر عسكر لأحمد الشيخ صفحات ٣٦-٤٦-٤٧-٥٧-٦٤-٦٧-٧٥-١٠١-١١٠-١٢٢-١٣٤-١٣٥-١٣٧-١٣٨-١٤٨-

١٥٩-١٦١-١٦٥-١٦٨-٢١٤ .

٣٥- للمزيد حول الشكل التراثي انظر / د. عبد الرحمن مبروك ، العناصر التراثية في الرواية العربية ص٢٣٣ وما بعدها ، دار المعارف سنة ١٩٩١

المبحث الخامس

أعلام النثر العربي الحديث

محمود تيمور

إبراهيم المازني

طه حسين

محمود تيمور



محمود تيمور

(١)

النشأة والثقافة :

محمود تيمور هو الابن الأصغر والثالث للمرحوم العلاّمة أحمد تيمور باشا ، ينتهي نسبه من ناحية الأب إلى الأكراد ، والأكراد منهم عنصر ينتهي إلى العرب ، وإن نفى المتعصبون منهم ذلك ، ولكن الواقع أن أسرة تيمور تنحدر من عرب الأكراد . فأحمد تيمور باشا بن اسماعيل باشا تيمور بن السيد محمد تيمور كاشف ، جاء في كتاب " لعب العرب " أنه من أسرة كردية كانت تسكن (قرة حولان) وهي بلدة بكردستان من ولاية الموصل ، ولايعرف عن هذه الأسرة شيء بالتفصيل سوى أن أحد أفرادها وهو محمد تيمور كاشف فارقها إثر خصام وقع بينه وبين أخيه والتحق بالجيش العثماني .

ويتفاخر أفراد هذه الأسرة بأصلهم العربي اعتماداً على ما أثبته مؤرخو العرب في أصل الكرد وجزم به محققوهم كابن الكلبي وابن خلكان وغيرهما من اتصال نسبهم بقحطان وأنهم من نسل (عمر مزيقياء) ابن عامر بن ماء السماء أو أنهم عدنانيون في قول آخرين على ما هو مفصل في موضعه من كتب اللغة والتاريخ . وهذه الأسرة تمت إلى العروبة بسبب آخر من جهة الشرف على ما ينقله خلفهم عن السلف وهو علة ورود أسماء أفرادها في الأوراق والصكوك القديمة مقرونة بلفظ (السيد) .

وقدم محمد تيمور كاشف إلى مصر مع أجناد محمد علي الذي اصطفاه حين خلصت له مصر ودفعه في مراتب الجيش حتى بلغ به مناصب القيادة و لم يقصره على الجندية بل ولاه عدة أعمال من أعمال البلاد المصرية إذ ذاك (الكشوفية) ومنها لزمه لقب الكاشف الذي كان يلقب به حتى بعد تركه تلك الأعمال .

أما الأم فيجري في عروقها مزيج من دماء شركسية وإغريقية فوالدها أحمد رشيد باشا ناظر الداخلية وصديق اسماعيل باشا تيمور جد أديبنا محمود تيمور ، وأحمد رشيد كان إغريقياً يونانياً أسلم وهو في الثامنة من عمره حين حضر إلى مصر مع الرؤساء الأتراك . وأمها شركسية ساعد على جمعهما الوضع السياسي في ذلك الحين ، فقد كان الأتراك متسلطين على القوقاز وتركستان وطشقند عاصمة تركستان الروسية .

وقد ولد أديبنا " محمود تيمور " في حي " درب السعادة " سنة ١٨٩٤ ، وتلقى تعليمه الأول بمدرسة الناصرية الابتدائية و الإلهامية الثانوية ، وقد داهمه المرض في تلك السن فاضطر إلى الحصول على البكالوريا عن طريق المنزل لا المدرسة . ثم التحق بمدرسة الزراعة العليا ولكنه لم يكمل الدراسة بها لأن المرض لاحقه مرة أخرى ، وما إن أبلّ من مرضه حتى التحق بإحدى وظائف وزارة الحقانية حيث مكث بها سنة كاملة ثم انتقل منها إلى وزارة الخارجية فمكث بها ستة أشهر ، ثم انقطع لدراسة الأدب والقراءة ، فهما هوايته المفضلة ، وأخلص محمود تيمور للأدب فأقبل عليه بهوى نفسه كله ، وكانت الأسرة الكبيرة تنشئ بنيها نشأة أجنبية ، لكن والده أحمد تيمور كانت نزعته وطنية عربية إسلامية ،

وقد أثر هذا في نشأته ، فقد كانت أسرته تحتفل بالأدب وتقبل عليه فقد أهدت أسرته " الخزانة التيمورية " بكل ما تحويه من كتب ومعارف إلى دار الكتب ومن هذه الأسرة ظهرت شاعرة تقول الشعر وهي عائشة التيمورية ، وقصد دارهم العديد من الأدباء والمفكرين من أقطار الوطن العربي والمستشرقين ، فقد كانت تضم هذه الدار كوكبة من المفكرين مثل الشيخ محمد عبده ، والشيخ الشنقيطي الكبير ، ومحمود سامي البارودي ، والشيخ رشيد رضا ، والشيخ طاهر الجزائري والشيخ خضر ، وغيرهم .

وهذه البيئة ساعدت أديبنا على اتساع مداركه وزيادة وعيه الثقافي والإبداعي و لم يقف عند الثقافة العربية فحسب بل أخذ يطلع على كتابات موبسان الفرنسي وتشيخوف الروسي . كما أنه قرأ كليلة ومنة ، والصادح والباغم ، وألف ليلة وليلة ، وكتابات المنفلوطي ، وجبران وخاصةً الأجنحة المتكسرة

وقد أرشده أخوه محمد تيمور لقراءة حديث عيسى بن هشام للمويلحي، وزينب لهيكل ، وغيرها وقرأ بعض أعمال ديكنز وستيل وسويفت ، وديفو صاحب روبنسون كروزو ولكنه كان يفضل الأدب الروسي ولاسيما أعمال دستويفسكي وتولستوي ، ومكسيم جوركي وتورجنيف ، وكل هذه الكتابات أثرت في وعيه الإبداعي والفكري وأكدت مصداقيته وعزمه على الكتابة القصصية .

وقد أفادته ثقافته الفرنسية والإنجليزية والتركية في تشكيل وعيه الإبداعي ، فقد كان يجيد الفرنسية والإنجليزية والتركية ، فضلاً عن أن ثقافة

زوجته كانت ثقافة فرنسية وأعانته كثيراً في الإطلاع على الثقافة الفرنسية ، فقد تزوج وهو في الخامسة والعشرين وزوجته تعدله مستوى وعقلية ، وهي تقرأ كثيراً حتى لتسبقه أحياناً ، وقد أعطى هذا الزواج للحياة ابنتين : إحداهما نازلي تيمور حرم السيد سليم رشيد بطل مصر في الرماية ، والأخرى حورية حرم السيد سامي أبو الفتوح سفير مصر في استوكهلم .

كما أن تعاطف تيمور مع البيئة الشعبية كان له كبير الأثر في تشكيل وعيه القصصي لأنه نشأ في في درب سعادة وهو حي يقع بين الموسكي وباب الخلق من القاهرة ، وهذا الحي أصيل في شعبيته يجمع أشتاتاً من الطوائف والفئات، وهو حافل بالصناع والتجار وأرباب الحرف من كل صنف ، واندمج تيمور في هذا الحي في عهد الطفولة والصبا ، ثم انتقلت أسرته إلى ضاحية " عين شمس " فعاش حياة ريفية بكل ما للريف من أوضاع ونظم وبعد ذلك عادت أسرته إلى القاهرة فسكنت حي الحلمية وهو حي وطني كان يقطنه في ذلك العهد فئات من العلماء والموظفين وذوي الجاه .

هذه البيئة بكل معاييرها كان لها كبير الأثر في قصصه ولذلك يقول : " والحق أني لو تصورت أولئك الذين رسمت صورهم في كتبي القصصية وقد مستهم نفحة الحياة لانطلقوا يتلمسون طريقهم إلى مواطنهم ، هذا يخطر في درب السعادة ، وهذه تسأل عن أهلها في عين شمس ، وذلك يطرق بيته في حي الحلمية، وتلك تطلب القطار ليبلغ بها ساحة القرية " .

ويقول أيضاً في مقدمة مجموعته فرعون الصغير : " عندما التفت خلفي مكتشفا ماضي حياتي ، أرى أربعة عوامل أساسية قد عملت في تكويني كاتبا : الأول

والدي أحمد تيمور ، والثاني محمد أخي والثالث حوادث خاصة كان لها تأثير كبير في تحويل مجرى حياتي ، والرابع والأخير مطالعاتي . فوالدي جدير أن يكون قد أورثني مؤهلات الكتابة ، وقد تعهدتني منذ النشأة وحبب إليّ المطالعة والتأليف، وأخي هذب ذلك الحب وأذكاه ، وحوادث حياتي ثم مطالعاتي هي التي عينت لي تلك الوجهة التي أترسمها الآن في حياتي الأدبية " .

هذه النشأة الثقافية جعلت من تيمور إنساناً بسيطاً وأديباً مرهف الإحساس تجاه البسطاء ، فقد كان ينفر من تلقيبه بالمليونير أو " الباشا الأديب " ويثور قائلاً : لا أنا مليونير ولا أنا باشا ، وإنما أنا رجل في حالي " مستور " يخدم الفن والوطن وقد كان لا يألف الحياة الأرستقراطية التركية ، وكان متأسياً بوالده الذي لم يذهب يوما إلى نادي محمد علي ، وكان أبوه أول من أسهم في انشاء الرابطة الشرقية وهو ممن أسسوا جمعية الشبان المسلمين . ولذلك ليس عيباً أن تجد معظم شخصياته القصصية من الناس البسطاء . فبرغم نشأته الارستقراطية إلا أنه ينتمي للارستقراطية الوطنية التي تعنى بالوطن والمجتمع بكل طوائفه .

(٢)

المراحل الفنية :

مر محمود تيمور بمجموعة من المراحل الفنية في كتاباته للقصة القصيرة لكننا نعنى بأهم مرحلتين في حياته الأدبية وهما : المرحلة التقليدية ، والمرحلة الواقعية .

١ – المرحلة التقليدية :

وهي المرحلة التي حاول فيها محمود تيمور أن يحاكي القصص التي سبقته سواء التي كتبها أخوه محمد تيمور أو التي كتبها الكتاب الأوربيون ، أو الشائعة في التراث القديم ، يتضح من ذلك في قصص مجموعته " الشيخ جمعة " التي كانت صدى لقصص أخيه محمد تيمور " ماتراه العيون " .

وفي اعتماده على المعالجة الخيالية والميتافيزيقية لبعض الأحداث ، لذلك يقول :

" وجدتني – منذ فجر حياتي الأدبية – يتنازعني عاملان جوهريان : عامل المحافظة على القديم والاعتداد به ، وعامل التجديد ومجاراة سنة التطور . عن أبي " أحمد تيمور " ورثت العامل الأول ، وإلى أخي " محمد تيمور " يرجع العامل الآخر ، كان أبي من ذوي الحمية للغة لا يدخر وسعاً في سبيل إحياء تراث العرب ...... أما أخي " محمد تيمور " فقد كان أديباً فناناً نهل من الأدب الفرنسي مانهل ، وتأثر بالثقافة الأوربية العصرية تأثراً استبانت ملامحه فيما هتف من دعوات ، وفيما أنشأ من قصص ومسرحيات . "[١] .

ولذلك نجد أن القصص التي كتبها محمود تيمور في هذه المرحلة تعتمد على التقليد والمحاكاة للنماذج التي سبقته ، وقد بدا ذلك واضحاً في مؤلفاته " الشيخ جمعة " ، " عم متولي " ، " الشيخ سيد العبيط " .

وهذه المرحلة عند الكاتب لم تخل من مزالق التقليد ، فقد كانت الشخصية تتأرجح عنده بين الرومانسية والواقعية . فقد قرأ محمود تيمور كتاب "

---

[١] – فؤاد دوارة : عشرة أدباء يتحدثون . كتاب الهلال ص٤٩ سنة ١٩٦٥ .

ألف ليلة وليلة ." وتأثر بتصوير الشخصيات فيه لأنه رأى في هذا الكتاب الأنماط التراثية التي تساعد الكاتب على إنماء موهبة التخيل ، والخيال هو العامل الأساس في التأليف القصصي ، كما أنه قرأ كتابات المنفلوطي وتأثر بنزعته الرومانسية وأسلوبه السلس والجوانب الوجدانية في قصصه . فضلاً عن تأثره ببعض الشعراء الرومانسيين خاصة شعراء المهجر . وهذا بدوره أدى إلى تصويره للأحداث والشخصيات تصويراً رومانسياً . ولذلك جاءت قصصه مزيجاً من الرومانسة والواقعية .

وفي هذه المرحلة عني بمعالجة الموضوعات الإنسانيه المتصلة بحياة الشخصية وكانت المحلية تشغله إلى حد كبير في قصصه ، وكذلك نزعته إلى مسايرة الواقع والتعبير عنه بشتى صفوفه واتجاهاته نجد ذلك في قصصه " انتصار الحياة ، خلود ، إلى اللقاء أيها الحب ، شروخ ، والشيخ سيد العبيط ، وغيرها ".

ففي قصة الشيخ " سيد العبيط " يتناول حياة الشيخ " سيد علام " الذي أطلق عليه بعد ذلك الشيخ " سيد العبيط " على إثر حادثة وقعت له أثناء عودته إلى المنزل ، فقد سقط من فوق حماره فأصيب رأسه إصابة بالغة أفقدته الذاكرة وأصبح معتوهاً لكنه أصبح في نظر الفلاحين ولياً من الأولياء الصالحين وعندما اشتدت عليه الحالة المرضية صار يقذف الناس بالحجارة ، وأصبح مصدر شقاء لهم .وهذه القصة تعبير عن قصور الوعي الفكري لدى عامة الناس ، وعلى مستوى البناء الفني تمثل مرحلة البدايات الفنية للكاتب لأنها اعتمدت إلى حد كبير على الحشو والتكلف ، فالقصة تروى على لسان صديقه فيقول : " حدثني صديقي قائلاً : كنت في التاسعة من عمري " وهذا البناء أقرب لفن السيرة منه

للقصة القصيرة . كما أنه يترك الشخصية القصصية ويستمر في السرد عن ذاته بأسلوب أقرب إلى الترجمة الذاتية منه للقصة . كما أنها تعتمد أيضاً على الخطابة والمباشرة والوعظ والإرشاد .يقول : " وهكذا مات الشيخ سيد ميتة الكلاب الكلبة بهراوات الفلاحين . ودفن مصحوباً باللعنات . لم يجن الشيخ سيد على أحد بل جنى عليه القدر فقاده من حياته العائلية الأولى . حياة الرجل العامل النشط المحترم الكلمة إلى حياة الأولياء المعتوهين ... لقد مات الشيخ سيد وعفا أثره ولكن الناس لم يدعوه ينام حتى في نومه الأخير نوماً هادئاً بعيداً عن سخافات الدنيا الباطلة بل جعلوا ضريحه مرجماً للأبالسة . وشخرته علماً من أعلام الشياطين . وهكذا تعمل الأثرة والأنانية الإنسانية بغريزتها ، فتستفيد من الشخص حيا إلى أقصى درجة تريدها ، ثم تفترسه افتراس الوحوش ، ثم تلعنه لعنات الأبالسة والشياطين".

وهنا تتضح النزعة الخطابية والإرشادية التي يحث عليها الكاتب ، وهي التنفير من الأنانية والسخرية من الضعفاء .

وهكذا في قصصه المشار إليها ، والتي كتبها في مرحلته الأولى نجدها تفتقر إلى الحبكة الفنية الجيدة وإلى التكثيف الفني ، وتقع في مزالق التجريب الفني للقصة .

٢ – المرحلة الواقعية :

وبدأت في حياة محمود تيمور عندما أسست المدرسة الحديثة التي رادها أحمد خيري سعيد . وكانت تنادي بضرورة التزام الأدب بقضايا الواقع ولذلك

يقول تيمور: " أطلق الزميل أحمد خيري سعيد اسم المدرسة الحديثة عنواناً للرفقة الأدبية التي التقت به في " قهوة الفن " تناقش قضايا الأدب العصرية . وكنت واحداً من الرفاق ، وقد أسلمنا لخيري قيادة الزعامة ، إذ كان أعلانا سناً ، وكانت شخصيته تتميز بالطرافة والحيوية وخفة الروح ، وكان فوق ذلك غيوراً على الأدب والفن غيرة لا تجارى . وكان هدف تلك المدرسة هو الوثوب بالأدب وثبة جديدة تخرج به من دائرة التحفظ والتقاليد الموروثة إلى رحاب فساح تلائم التطور الحديث في العالم المتحضر . وإلى هذه الدعوة سبق أخي محمد تيمور إذ كان ينادي بالتجديد ، ويحث على خلق أدب يعبر عن شخصيتنا ، ويصور مجتمعنا ، ويمثل استجابتنا للحياة من حولنا وعلى ذلك السنن جرى الرواد الأول للمدرسة الحديثة ، وفي الصف الأول منهم خيري سعيد ، طاهر لاشين ، وحسين فوزي ، يحيى حقي ، محمود عزمي ، إبراهيم المصري ."[1] .

وقد بدأت الكتابات الواقعية تزداد أيضاً عند أدباء المدرسة الحديثة وخاصة بعد ثورة سنة ١٩١٩ ، فقد هبت جماهير الشعب تنادي بالاستقلال وعم الشعور الوطني في كل بيت وتطلعوا إلى أدب واقعي يعبر عن حياتهم الواقعية ، ويتحرر من القيود والأخيلة الميتافيزيقية وتقليد الغير . ويروي أحمد خيري سعيد قصة تأسيس هذه المدرسة الأدبية يقول : " في مساء أحد أيام الخميس في شهر إبريل سنة ١٩٢٥ اجتمعنا نحن أعضاء المدرسة الحديثة في منزل محمود طاهر لاشين بحارة حسني التي تصل شارع المبتديان بشارع الخليج واتفقنا على ما يلي :

- فؤاد دوارة : مرجع سابق ص ٥٢ – ٥٣ .

– إصدار صحيفة باسم " الفجر " تكون لسان حالنا .

– انشاء مطبعة لطبع الصحيفة ومؤلفاتنا .

– أن يدفع كل عضو جنيهاً في الشهر إلى أن يكتمل المبلغ الذي يفي بثمن المطبعة والحروف .

...... لم نفكر أول الأمر في نشر قصص مصرية مؤلفة ، كنا نؤمن بالترجمة لتفوق القصص العبقري الأجنبي بحيث من العبث أو الحمق مباراته ، لكننا عدنا فقلنا إننا نأمل أن نخلق أدباً جديداً ، فلماذا نترك هذا الشرف لغيرنا ، وبعد جدال عنيف قررنا القيام بهذه المغامرة والذي شجعنا أن محمود تيمور كان قد بدأ فعلاً في كتابة القصص ."[1]

ومن هنا يتضح أن محمود تيمور اتجه للقصة الواقعية وكان دافعه لذلك أمرين الأول اندلاع ثورة ١٩١٩ ، والثاني ظهور المدرسة الحديثة على يد أحمد خيري سعيد ورفاقه ، يضاف لذلك عامل فني وهو أن القصة التقليدية التي كان يكتبها محمود تيمور لم تعد صالحة للتعبير عن قضايا عصره ، لذلك أخذ يطور أدواته أدواته الفنية القصصية لتجاري روح العصر .

لذلك كان طبيعياً أن ينادي تيمور بالاتجاه صوب الحياة حتى تكون القصص مرتبطة بالواقع ومعبرة عنه ولذلك يقول في بداية أول مجموعة قصصية نشرها : " كلما اقتربت القصة من الحياة كان نفعها أعظم ، وتأثيرها أشد ، إذ أن المرء لا يستفيد ولايتأثر من الخيالات والأوهام بقدر ما يتأثر من الحقائق التي

---

[1] – يحيى حقي : فجر القصة المصرية ص ٧٨ – ٧٩

تحيطه والتي يعيش في جوها ."[1]

ومن ثم أخذ محمود تيمور على عاتقه التعبير عن الحقيقة ، وعن الواقع الذي يعيشه أفراد المجتمع ، وخاصة بعد سفره إلى أوربا واطلاعه على الأدب الأوربي في محاضرته التي ألقاها في الجامعة الأمريكية في ٥ مارس سنة ١٩٣٨ " واتصلت بالأدب الأوربي الحديث أقرب اتصال ، وطالعتني أثناء اقامتي هنال مرئيات ومناظر هزت نفسي وتغلغلت في صميم قلبي ، كما أن خبرتي بالحياة ومعرفتي لها قد اتسعت وتنوعت ، فكان لهذه الحياة التي عشتها هناك أثر لا ينكر في تطور تفكيري ."[2]

وكانت هذه العوامل دافعاً لانتقال الكاتب من المحلية إلى الأدب الإنساني الذي يناقش قضايا الواقع والنفس البشرية ." ولذا رأينا اهتمام تيمور بتصوير طبقة معينة من الناس وفق درجاتهم الاجتماعية ، قد بدأ يتضاءل ، و لم يعد همه محصوراً في رسم نماذج بشرية لأبناء طبقته ، أو لأبناء الوطنية والشعبية الأخرى . بل استعاض عن هذا كله بتأثير من قراءاته في التحليل النفسي ."[3] وأخذ يعبر عن كل الطبقات الاجتماعية بشتى تراكيبها وأنماطها ، ولذلك نجد في قصته " بين عبد العزيز بك وعم مرجان " يصور التناقض الطبقي بين شريحتين اجتماعيتين ويتعاطف الراوي مع الطبقة الكادحة ويعلن سخطه على الطبقة الأرستقراطية المتعالية . وفي قصة " سيدنا " يصور حياة العامل البسيط وهو الرجل الذي يعمل " فرّاشاً " في القصر ويبلغ من العمر ثمانية وأربعين عاماً وهو أسمر الوجه ، قليل

---

[1] – محمود تيمور : الشيخ جمعة وقصص أخرى ط٢ سنة ١٩٢٧ المطبعة السلفية ص١٢ .

[2] – محمود تيمور : فرعون الصغير ط١ – ص ٢٢ – ٢٣ .

[3] – د. سيد حامد النساج ، تطور فن القصة القصيرة ط١ – سنة ١٩٦٨ ص ٣٦٣ .

الشعر والشارب ، كما يصور شخصيات أهل الريف وحياتهم البائسة التي يعيشونها ، وفي تصويره لحياة أهل المدينة يعبر عن مستوى الشريحتين : الشعبية والارستقراطية ، فقد عايش تيمور على المستوى الواقعي الطبقتين معاً لأنه ولد في درب سعادة وهو الحي الذي يقع بين الموسكي وباب الخلق في مدينة القاهرة، وهذا الحي يجمع طوائف متباينة من الصناع و التجار وأصحاب الحرف ، وقد اختلط تيمور بأصحاب هذه الحرف المختلفة فضلاً عن بيئته الأرستقراطية ، وتيمور دائماً في قصصه يبدو عطوفاً على هذه الطبقة الكادحة ، ولذلك يشعر بالفخر وهو يصور أبطاله من هذه البيئات الشعبية . وفي تصويره للطبقة الأرستقراطية يصور الشخصيات ومشكلاتها وتتبلور قضاياها في قصص الحب التي يلهثون خلفها ففي قصة " خطاب من منير بك " يصور منير بك المجنون بحب هدى ابنة عزمي أفندي .

وهكذا نجد تيمور يصور كل الطبقات الاجتماعية دون أن يقصر اهتمامه بطبقة دون أخرى .

الجوائز التقديرية :

محمود تيمور يعد أحد رواد القصة القصيرة في مصر وقد توجته الحياة الأدبية بمجموعة من الجوائز التقديرية ، فقد منحه المجمع اللغوي الجائزة الأولى سنة ١٩٤٧ ، وفي سنة ١٩٥٠ حصل على جائزة الدولة للآداب، وفي سنة ١٩٥١ حصل على جائزة واصف غالي بباريس عن كتابه المترجم إلى الفرنسية " عزرائيل القرية " .

ولعل جائزته الأولى الكبرى اختيار المجمع اللغوي له عضـواً فيـه ، تقديراً لمكانته الكبيرة في أدبنا العربي ، حتى ليقول الدكتور طه حسين في كلمـة استقباله : " وسبقت أنت إلى شيء لا أعـرف أن أحـداً شـاركك فيـه في الشـرق العربي كلـه إلى الآن . وسـجلت بـه لنفسـك خلـوداً في تـاريخ الأدب العربي لا سبيل إلى أن يمحى ، هو القصـص على مذهبـه الحديـث في العـالم الغربـي وأنـك لتوفي حقك إذا قيل إنك أديب عالمي بأدق معاني هذه الكلمة وأوسعها " .

وقال عنه الأستاذ محمد فريد أبو حديد في حفل جائزة المجمع اللغوي سنة ١٩٤٧ " إنه يعرفنا بالجانب الذي يعرفه من مجتمعنا المصري فهو معلم من معلمي هذا الجيل وهو عامل من العوامل القوية على تعريفنا بأنفسنا " .

وأشاد به أيضاً عميـد المستشـرقين في أوربـا أغنـاطيوس كراتشكوفسـكي الروسي ، والمستشرق المجري الدكتور عبد الكريم جرمانوس .

أعماله الأدبية :

إن أديبنا متعدد المواهب والأجناس الأدبية ، فقد كتب مجموعات قصصية وروايات ، ومسرحيات ، وخواطر ، ودراسات أدبية لغوية ، وترجم العديـد مـن أعماله إلى الفرنسية والألمانية واليوجسلافية ، والروسية ، والعبريـة ، والإيطاليـة . ونذكر بعض هذه الأعمال على سبيل التمثيل وليس الحصر .

ففي القصة القصيرة صدر له العديد من المجموعات القصصيـة منهـا : عـم متولي سنة ١٩٢٥ ، الشيخ سيد العبيط سنة ١٩٢٦ ، الحاج شلبي سنة ١٩٣٠ ، قلب غانية سنة ١٩٣٢ ، أبـو علي عـامل أرتسـت سـنة ١٩٣٤ ، الشـيخ جمعة

سنة١٩٣٥ ، الشيخ عفا الله وقصص أخرى سنة ١٩٣٦ ، الوثبة الأولى سنة ١٩٣٧ ، فرعون الصغير سنة ١٩٣٩ ، مكتوب على الجبين سنة ١٩٤١ ، بنت الشيطان وقصص أخرى سنة ١٩٤٤ ، شفاه غليظة سنة ١٩٤٦ ، احسان لله سنة ١٩٤٩ ، كل عام وأنتم بخير سنة ١٩٥٠ ، أبو الشوارب سنة ١٩٥٣ ، زامر الحي سنة ١٩٥٣ ، أبو علي الفنان سنة ١٩٥٤ ، ثائرون سنة ١٩٥٥ ، دنيا جديدة سنة ١٩٥٧ ، تمر حنة عجب سنة ١٩٥٨ ، نبوت الخفير سنة ١٩٥٨ ، شباب وغانيات سنة ١٩٥٨ ، أنا القاتل سنة ١٩٦٢ ، انتصار الحياة سنة ١٩٦٣ .

وكتب روايات عديدة منها نداء المجهول سنة ١٩٣٩ ، سلوى في مهب الريح سنة ١٩٤٤ ، كليوبترا في خان الخليلي سنة ١٩٤٦ ، شمروخ سنة ١٩٣٩، إلى اللقاء أيها الحب سنة ١٩٥٩ ، المصابيح الزرق سنة ١٩٦٠ ، معبود من طين.

وكتب بعض المسرحيات منها عوالي سنة ١٩٤٢ ، سهاد أو اللحن التائه سنة ١٩٤٢ ، المخبأ رقم ١٣ سنة ١٩٤٢ ، المنقذة وحفلة الشاي سنة ١٩٤٣ ، قنابل سنة ١٩٤٣ ، أبو شوشة والموكب سنة ١٩٤٣ ، اليوم خمر سنة ١٩٤٥ ، حواء الخالدة سنة ١٩٤٥ ، ابن جلا سنة ١٩٥١ ، فداء سنة ١٩٥١ ، المزيفون سنة ١٩٥٣ ، كذب في كذب سنة ١٩٥٣ ، أشطر من ابليس سنة ١٩٥٦ ، صقر قريش سنة ١٩٥٦ ، خمسة وخميسة سنة ١٩٦٣ ، طارق بن زياد .

وله دراسات لغوية وأدبية منها : دراسات في القصة والمسرح سنة ١٩٤٥ ، مشكلات اللغة العربية سنة ١٩٥٦ ، الأدب الهادف سنة ١٩٥٩ ، معجم الحضارة سنة ١٩٦١ ، مناجيات للكتب والكتاب سنة ١٩٦٢ ، أنا

والمسرح سنة ١٩٦٣ ، ظلال مضيئة سنة ١٩٦٣ .

وظهر له مجموعة بالانجليزية تحمل اسم : قصص من صميم الحياة المصرية. وله مجموعات عديدة ترجمها بعض المستشرقين بالألمانية والروسية واليوجسلافية والمجرية ، والإيطالية ، والعبرية ، والقوقازية ، والازباكستانية ، والفرنسية .

أهم الدراسات التي دارت حوله :

كثيرة هي الدراسات التي عنيت بقصص محمود تيمور حتى أنه يصعب حصرها في هذا الموضع لكننا نشير إلى بعضها على سبيل المثال . فقد عني بقصص محمود تيمور الكثير من المقالات الصحفية في بادئ الأمر ولكنها لم تصل إلى حيز الدراسة الأكاديمية والموضوعية . إلى أن ظهرت دراسة نزيه الحكيم " محمود تيمور رائد القصة العربية " سنة ١٩٤٤ ، وكانت بداية جادة لدراسة قصص تيمور ، ثم تعاقبت الدراسات بعد ذلك ومنها دراسة أنور الجندي " قصة محمود تيمور " سنة ١٩٥١ ، وصلاح الدين أبو سالم "محمود تيمور الأديب الإنسان " سنة ١٩٦١ ، وفتحي الإبياري " محمود تيمور وفن الأقصوصة العربية " سنة ١٩٦١ ، ومحمود بن الشريف " أدب محمود تيمور للحقيقة والتاريخ " سنة ١٩٦٣ ، وصديق شيبوب " " محمود تيمور وفن الأقصوصة العربية " سنة ١٩٦٤، ومحمد مصطفى هدارة "فن القصة عند محمود تيمور " سنة ١٩٦٥ ، وعبد الحميد إبراهيم " أربعة أجيال من القصاصين " سنة ١٩٦٩ ، وسيد النساج " قضية الريادة في القصة القصيرة " سنة ١٩٧٠ ، و "تطور فن القصة القصيرة" سنة ١٩٦٨ . وحسين القباني " فن كتابة القصة " سنة ١٩٧٤ ، وفؤاد دوارة "

عشرة أدباء يتحدثون " سنة ١٩٦٥ ، ومحمود حامد شوكت " مقومات القصة العربية الحديثة " سنة ١٩٧٤ ، ونعمات أحمد فؤاد "قمم أدبية" سنة ١٩٦٦ ، وأنور المعداوي " الرواية المصرية القصيرة " سنة ١٩٦٢ والمستشرق الألماني د.م. شادة " أدب محمود تيمور " سنة ١٩٣١ ، وحمدي حسين " الشخصية الروائية عند محمود تيمور بين النظرية والتطبيق " سنة ١٩٨٨ .

وهكذا نجد عشرات الدراسات ومئات المقالات التي كتبت عن محمود تيمور في مجالات القصة والرواية والمسرحية . والتي تعبر عن الثراء الإبداعي الذي خلفه محمود تيمور للمكتبة العربية وخاصة القصة القصيرة . فقد ظل عطاؤه في القصة متدفقاً قرابة نصف قرن . وكان بحق عاشقاً للقصة القصيرة ومخلصاً لها .

مراد عبد الرحمن مبروك

إبـراهيم المازنـي

إبراهيم المازني

بيئته وتكوينه :

في منزل عتيق مغلق كالحصن في أحد أحياء القاهرة يقع على تخوم مقبرة كبيرة وكأنه يفصل بين عالم الموتى وعالم الأحياء ولد الطفل إبراهيم سنة ١٨٨٩ في أسرة متواضعة وبيئة شعبية محافظة . ويرجع إبراهيم في أصله إلى الجزيرة العربية، وكانت جدته مكية ثم نزحت إلى مصر بعد وفاة أبيها ، ويحدثنا المازني أنه يرقى بنسبه إلى قبيلة مازن العربية وأن من أجداده الشاعر الأموي مالك بن الريب وعددا من المازنيين الأعلام . و لم يتمتع إبراهيم طويلاً برعاية أبيه – وكان محامياً شرعياً – فقد توفي عنه وهو طفل في سنيه الأولى ولكن القدر حباه أما رؤوما لم تقعد بها فاقتها عن رعايته وتعليمه ، فكان موضع حدبها ، توليه عطفها وتغدق عليه حنانها ، ولاسيما أنه كان ضعيف البنية فكانت حياته ووقايتها له شغلها الشاغل . وقد ترك كل تلك أثره البالغ في شخصية المازني وفي أدبه على السواء . ولننصت إليه يقول : «وقد كانت في حياتي امرأة وهي أمي كانت أمي وأبي وصديقي .. استنفدت أمي عاطفة الحب والإجلال فلم تبق لي حباً أستطيع أن أفيضه على إنسان آخر» . وعندما توفيت هجر منزله ، مهد طفولته ومرتع صباه ، وفي ذلك يقول : « كان موت هذه الأم الصالحة أوجع ما أصابني في حياتي وأعمقه أثراً في نفسي ولقد أبيت البقاء في البيت الذي وافاها الأجل فيه ، لأن كل ما فيه يذكرني بها حتى كدت أجن » . ولعل في ذلك سر محبته لحياة الأسرة وإيثاره البقاء في البيت ساعات طوالا يتأمل الغادين والرائحين من خلال نافذة غرفته ويختزن في نفسه صوراً من حياة الناس .

وقد تزوج المازني وعاش مع زوجته سنوات لم تكن كلها هنيئة ، ثم توفيت امرأته تاركة له طفلة لم تلبث أن ماتت . إلا أنه بدافع من حرصه على حياة المنزل والاستقرار بادر إلى الزواج ثانية ، فكان له ثلاثة أولاد.من بينهم ابنة لم تكد عينه تقرّ بها ويصفيها حنانه الذي كان امتدادا لحبه العميق لأمه حتى اختطفتها يد القدر في عمر الورد فكان حزنه عليها ممضا .

وطمح المازني بعد اكمال دراسته الثانوية إلى الالتحاق بمدرسة الطب ، ولكنه لم يكد يدخل غرفة التشريح حتى أصابه غثيان شديد ، وسقط مغشياً عليه ، وعند ذلك عدل عن دراسة الطب ودخل كلية المعلمين وكانت تهتم باللغة الانكليزية وآدابها . وفي هذه المرحلة من حياته تفتح ذهنه على عوالم جديدة من الأدب الغربي ، فتم له رصيد ثمين اضافه إلى ثقافته العربية التي عب الكثير من مناهلها وبخاصة كتاب الأغاني وكتب الجاحظ وشعر القدماء كبشار بن برد وابن الرومي والشريف الرضي .

وفي عام ١٩٠٩ عين المازني أستاذاً للترجمة وكان من أصغر المتخرجين في مدرسته إن لم كن أصغرهم ، وفي ذلك يقول : «كنت صغير السن و لم تكن لي لحية ولا شارب . فكنت أحلق وجهي بالموسى ثلاث مرات في اليوم لعل ذلك يعجل بإنبات الشعر ، فقد اشتهيت أن يكون لي شارب مفتول ، وجدان كأنما سقيا عصير البرسيم ، ولكن الموسى لم تجدني فتيلا » .

وقد أخذ المازني يترجم لطلابه كثيرا من النصوص الرفيعة من الانكليزية، كما ترجم إليها نماذج مختارة من أدب العرب مثل قصص كليلة ودمنة وسواها.. وفي هذه الفترة تم اللقاء بينه وبين عباس محمود العقاد وكان بينهما تقارب فكري

توطدت أواصره مدى الحياة .

وكانت قصائد الشعر الوجداني باكورة نتاجه الأدبي شأنه في ذلك شأن صديقيه عباس محمود العقاد وعبد الرحمن شكري . وقد أصدر الجزء الأول من ديوانه سنة ١٩١٤ وأتبعه الثاني سنة ١٩١٧ . ثم اقتحم ميدان النقد الأدبي فكان ينشر مقالاته في صحف القاهرة . وممن تناولهم بالنقد الشديد الشاعر حافظ إبراهيم ، فكان هذا من أسباب تركه الوظيفة بسبب مالقيه من مضايقة وزير المعارف آنذاك وكان صديقاً لحافظ .

ومنذ ذلك اليوم – إبان الحرب الأولى – يجنح المازني لممارسة الصحافة وتدبيج المقالة ويبدي في ميدان الأدب والنقد نشاطاً جماً ودأباً عجيباً . وفي هذه الفترة أي في أعقاب الحرب العالمية الأولى تجدّ في مصر أحداث ويقوم الشعب بثورته ضد الانكليز عام ١٩١٩ . ويتحول الأدباء عن ذاتيتهم إلى معالجة واقع مجتمعهم . ولم يعد بوسع الأديب أن يبقى منعزلا عن شعبه . وكما هجر شوقي العيش في كنف القصور وراح يتغنى بأماني قومه ، كذلك رأينا المازني منذ ذلك الحين يعزف عن قول الشعر الذاتي بل الشعر عامة ، وينصرف إلى النثر والكتابة انصرافا تاما .

وفي هذه المرحلة من حياته تتسم شخصيته الأدبية بالنضج ويستقيم له أسلوب أدبي طريف يميزه بين الأساليب . ويشق المازني يوما بعد يوم طريقه نحو المجد الأدبي ويغدو في الطبقة الأولى من كتاب العالم العربي . وإذ يوطد لنفسه هذه المكانة في عالم الفكر والأدب ينتخب عضواً بمجمع اللغة العربية .

ومازال مكبا على الكتابة والتأليف حتى انطفأت شعلة حياته سنة ١٩٤٩ .

شخصيته :

يصف المازني طفولته فيقول :

« ولست أذكر أني هممت مرة باللعب إلا زجرني عنه واحد من الكبار، أو مددت يدي إلى شيء إلا نُهيت عن لمسه ، وما كان أصعب السكون المقضي عليّ به » .

ثم يصور ذلك الجانب من شخصيته المتفتحة في حديثه عن معلمه الذي « كانت له خيزرانة قصيرة يدسها في كم القفطان ، فإذا سار بين المقاعد جعلت عيوننا تلحظ هذا الكم لحظانا لا فتور فيه .. وقد أطعمنيها مراراً كثيرة ، وذاقتها كفاي وذراعي وساقي وظهري . وعرفت طعومها كلّها بالخبرة الطويلة والتجربة المعتادة ، فصرت إذا أبصرتها ترتفع أستطيع أن أعرف على وجه الدقة أي وقع سيكون لها على جسدي وبأي درجة من الألم ينبغي أن أتلقى هذا الوقع وأي الضربات تُسيل الدموع وأيها تطلق الصرخات ... » .

فالمازني كما يصور لنا طفولته بقلمه يبدو لنا من خلال هذا النص حاد المزاج كثير الحركة لا يكاد يستقر على حال حتى ليضيق بشقاوته كل من حوله. وقد حمل هذا المزاج المشاكس إلى المدرسة بل إلى الصف لا يكاد يستقر المقعد الخشبي بجسمه الضئيل إلا بعد أن ينال نصيبه المعهود من عصا معلمه حتى لم يكد يبقى موضع اصبع في جسمه لم يذق طعم تلك العصا . وإن طفلا يحمل بين جنبيه مثل تلك الحيوية ودقة الملاحظة لا يمكن أن يتسم بالبلادة والغباء وهو الذي نعت

نفسه بأنه كان عفريتا من الجن . وعرف بين أترابه بأنه ضئيل الجسم سريع العدو كثير الحركة .

على أن الطفل المرهف الحس كان شديد الشعور بوطأة العيش عندما يأوي إلى جدران بيته وهذا ما أورثه مزاجاً خاصاً . وبوسعنا أن نستنتج هذه الظاهرة من خلال بعض أقواله وذكرياته ، من ذلك أن شقيا اعترض طريقه في ليلة من ليالي رمضان وهو عائد إلى داره فخافه وولى هاربا يعدو في الظلام فإذا به يتعثر وهو يجتاز المقبرة القريبة إلى بيته فيقع في حفرة هي بقايا قبر مهجور وفي ذلك يقول :

« أحسب أن صرختي في تلك الليلة وأنا في جوف القبر وبين ذراعي الجثة قد حركت الموتى في مضاجعهم ، ولقد مضت على تلك الحادثة خمس عشرة سنة ولكني مع ذلك كلما ذكرتها أنتفض وأحس بالعرق البارد يتصبب من جبيني وأطراف أصابعي .. » .

هذه الحادثة على قلة شأنها ذات دلالة بعيدة على مرحلة الصبا التاعسة التي كان المازني يعاني من أمرها ما يعاني ، بدليل اهتمام الكاتب نفسه بروايتها وعدم نسيانه لها برغم انقضاء أمد بعيد عليها ، فقد داخل نفسه الخوف وزايلها الاطمئنان حتى لكأنه يفر من كل شيء . ولنتصور مدى الفزع الذي أصاب ذلك الطفل وهو يأوي إلى بيته وقد دهمه الليل فمضى في طريق تناثرت على حافتيه القبور ثم يفجؤه شقي كان فيما يبدو مخموراً . ما أقسى ذلك على طفل أعرج كإبراهيم ، ولا نشك في أن فرط التخيل عند المازني قد زاده رعباً في تلك اللحظة الحرجة حتى توهم أن الحجر الذي عثر به ليس إلا جمجمة . وأن الحفرة

التي وقع فيها ما هي إلا قبر ، وأنه أمسى فعلا بين ذراعي الجثة حتى ندت منه تلك الصيحة المدوية التي شقت حجب الصمت في ظلمات الليل البهيم . وإذا سلمنا مع المازني بأن ما سقط في داخله كان بقايا قبر ولم يكن حفرة فكيف نسلم بأن الجثة قد احتضنته وهو نفسه قد وصف الحفرة بأنها « بقايا قبر مهجور لا عهد للجثث به من أمد بعيد » .

والسؤال الآن هل كان لمثل ما ألم بطفولة المازني من يتم وفقر وحرمان وعزلة وخوف وعرج .. أن يؤثر في تكوين مزاجه وصنع شخصيته .. ؟ لعل المازني نفسه بما عرف عنه من صريح القول وانفتاح النفس خير من يجلو لنا هذا الأمر :

« كان ابراهيم يتطير من لا شيء ومن كل شيء ، وكان يعرف أن طِيَرته خوف وكان لهذا يكتمها .. وكان يفر من الألوان القاتمة عامة واللون الأسود خاصة ، فينقبض صدره منها ويضيق .. » .

وإذا ما حدثنا عن عصره قال :

« إنا نعيش في عصر تفكير عميق ، وعهد قلق عظيم واضطراب كبير وشك مخيف . عصر تعتصر فيه العقول ويستنفد في حيرته مجهود القلوب ، وقد استولت الظلمة على عوالمنا السياسية والخلقية والعقلية » .

وهو الذي يقول :

ويروعني يأسي ، ويُفزعني   أملي ، وأفرَق من لقاء غدي

ومن الطبيعي أن يكون لفرط احساس المازني وحدّة مزاجه ويتمه وعيشه

في أكناف الفاقة والحرمان وتعدد مصائبه .. ظل مديد على نفسيته المرهفة الحس وأن تلفها بكثير من الشعور بعدم الاستقرار والقلق على المستقبل والخوف من الغد .... وتلك أكثر السمات التي تتجلى في شخصية « إبراهيم الكاتب » أو «إبراهيم الثاني » التي صورها لنا في المقطع السابق خلال السياق القصصي . فالنقاد يكادون يجمعون على أن شخصية إبراهيم في القصتين ليست في الحقيقة إلا شخصية المازني نفسه مع اختلاف يسير أملته طبيعة العمل الروائي . وهكذا يبدو لنا المازني الشاب برما بواقعه متشائماً من عالمه وكأنه في عراك مستمر مع الحياة ومن هنا كان سوداوي المزاج ينظر إلى ما حوله من خلال منظار أسود وما أشبهه في تطيره بابن الرومي الذي كان أثيرا لديه .

ولا يبعد أيضاً أن مشكلة المجد الأدبي واستعجاله من قبل الأدباء الشبان كانت تضني المازني المفرط الحس كما أضنت صاحبه العقاد في صدر شبابه ، إذ ان قمة جبل الإبداع كانت تحتلها يومذاك طليعة النهضة الأدبية الرائدة من مثل المنفلوطي وشوقي وحافظ . ولعل في ذلك ما يلقي ضوءاً على طابع العنف و الحدة الذي اتسم به نقد المازني لأدب حافظ وشوقي والمنفلوطي .

وكان طبيعياً فيمن كانت هذه حاله أن تتسم شخصيته بالخجل وألا تألف الناس كثيرا ،وقد وجدناه في صباه يمضي الساعات الطوال مطلا من نافذة داره على الناس يتأمل الغادين والرائحين . وكان منطويا على نفسه يعيش عيشة سهلة قليلة التكاليف ، ولم يرقه حتى بعد ان تخطى مرحلة شبابه أن يجعل داره منتدى للزائرين . كما أن لايحب الدعوات ولا يتقبلها . فهو يحس الحرج في المجتمعات ولا تسوغ له الحياة الصاخبة التي تقيد المرء بأسر العادات المصطنعة وفي

ذلك يقول " « وليس أبغض إلي ولا أثقل على نفسي من أن أراني في حشد كبير من الناس ولا أعرف سبباً لهذا النفور ، ولكني أحس – إذا جالست قوما فيهم من لاأعرف – كأن يداً تأخذ بمخنقي وتضغط ، فلا أزال أفكر في الهرب واحتيال للفرار حتى أجد السبيل إليه .. ففي هذه المحافل يكثر التكلف والتصنع . ويغلب الدهان والمذق ، والتأنق والتطري والتظرف ولاسيما إذا كان المجلس تزينه امرأة .. » .

إن ظواهر الخجل والتشاؤم والتطير عند المازني قد تعود إلى جملة من الأسباب منها ، ضآلة حجمه وقصر قامته وعرج ساقه ، ومنها حدة مزاجه وأعصابه ، ومالقيه في صباه من يتم ، ثم موت أمه التي كانت سنده الأول ثم وفاة زوجته الأولى ثم موت ابنتيه الصغيرتين الواحدة تلو الأخرى . ومنها أيضاً خوفه من شبح الفقر والفاقة ومن عودته إلى حياة البؤس والحرمان ، وأخيراً لهفته على إدراك المجد الأدبي الذي سبقه إليه المنفلوطي وشوقي وحافظ أولئك العمالقة الذين غمرت أفياؤهم الواسعة طموح المازني وأمثاله .

على أن مرحلة الشباب تحمل في ذاتها بذور القلق والسخط ، ولقد كانت الرومانسية أشبه بداء العصر انتقلت من أوربا إلى الشرق ولقيت في نفوس بعض أبنائه من ذوي الحس المرهف مرتعاً ملائماً ، وخليق بالمرء بعد أن تتقادم عليه السنون إن تهدأ منازعه ، وتقر مشاعره ، وهذا ما حل بالمازني نفسه إذ أخذت شخصيته تتطامن وكأن معاشرة الحياة تنتهي – إذا طالت – بالصلح معها، ويقبوها على علاتها .

ملكة التهكم :

وقد يبدو في ظاهر الأمر أن سمات السخرية والتهكم بعيدة كل البعد عن طبيعة التشاؤم والتطير ، والواقع أنهما توءمان ، فما ينبط الهزء والسخرية سوى الألم والمرارة و (شر البلية مايضحك) . ولقد كان ابن الرومي والمعري وفولتير وبرناردشو من ذوي المزاج السوداوي والنظرات الفلسفية القاتمة ، وكان فن التهكم لديهم واخزاً لاذعاً . ولنستمع إلى المازني نفسه يوضح لنا مذهبه فيقول :

« لو وسعني أن أملأ الدنيا سروراً واغتباطاً لفعلت ، فإني عظيم الرثاء للخلق .. وأنشد أن أُدخل السرور على قلوب الناس لاعتقادي أن عند كل منهم ما يكفيه من دواعي الأسى .. ثم أن للفكاهة مزيةً أخرى هي أنها أقوى ماأعان على احتمال الحياة ومعاناة تكاليفها والنهوض بأعبائها الثقال . والرجل الذي يلقى الحياة بابتسامة المدرك الفاهم لا الأبله الغافل خير وأصلح ألف مرة من الذي لا يزال يدير عينيه في جوانبها الحالكة ويندب ويبكي ويُعول .. » .

تلك هي فلسفة المازني في حياته وفي أدبه . فهذا الرجل الذي رأيناه في صباه فتى عابثاً يفتعل مواقف الإضحاك في المدرسة وفي الحي .. لم يفارقه هذا الطبع طوال حياته . لقد استطاع المازني ذلك الرجل الساخط على الحياة أن يكوّن لنفسه آخر الأمر فلسفة تجاهها ، فما دام لا يستطيع تغيير طبيعتها ولا يقوى على تحويلها عن نواميسها فليقبلها على علاتها وليستخف بها بل ليتهكم على من لم يفهمها وليسخر بكل ما فيها من زيف ، ومن هنا كان يضحك في أشد مواقف الجد من نحو حديثه عن أبيه وعن أخيه الذي استأثر دونه برزقه :

« . . أما أبي فقد سمعت من أمي أنه كان رقيق الشعور حي الإحساس.. وهو – على كل حال – أبي ، وإن كان رحمه الله وعفا عنه قد شاء أن يعجل بالانتقال إلى تلك الدار الآخرة قبل أن أبلغ السن التي أستطيع فيها أن أنازل أخي الأكبر – رحمه الله أيضاً – وأن أمنعه أن يبدد أموالنا . » .

وهكذا رمى المازني دنياه بابتسامة عريضة مستخفة تنم على نفس رحيبة واعية ، تدرك أن الحياة لا تستحق احتفالا كبيرا لأن كل ما فيها صائر إلى زوال، فهو كمن يشرف على دنياه من أعلى القمم فيرى بنظرته الشاملة أن كل ما حوله صغير .

وقد امتدت هذه السخرية حتى شملت عصارة نفسه وجهد حياته ، فكان أكثر كتبه ومقالاته ساخراً لاذعاً يحمل في نفس الوقت عناوين قاتمة من نحو (حصاد الهشيم ، وقبض الريح ، وخيوط العنكبوت ، وملهاة الأطفال ..) ومن هنا كان مخطئاً من يرى في أدب المازني الساخر مجرد محاولة سطحية للعبث والاضحاك دون أن يدرك حقيقة روحه . ومن أطرف ما أثر عنه أنه تقدم بمقالة إلى إحدى صحف القاهرة يرثي بها نفسه ، ولكن صاحبها رفض أن ينشرها تطيراً فكتب المازني :

« كنت أريد أن أصنع نموذجاً جديداً في الرثاء ، فإن مديح الموتى أصبح عادة مملة ، أريد أن نتعود تسجيل أخطاء الموتى ونوادرهم ، أريد أن يبتسم الناس عندما يسمعون نبأ موتي . . . إن حياتي كلّها سلسلة من المآسي ، ولكني يوم أموت أريد أن أسجل ابتسامة على شفاه قرائي . . إن الدموع تجف سريعاً ، ولكن الضحكة تعيش طويلاً . . » . لم يبق شك بعد هذا في أن سخرية المازني

لم تكن تنفيساً عن مرارة وألم فحسب . وإنما هي فوق هذا ابتسامة المدرك الفاهم على حد تعبيره ، ابتسامة العاذر الذي يعرف الطبيعة البشرية ، ومن ثم يسهم في إصلاح الخطاء في جو من الضحك .

وإذا كان بين المازني وابن الرومي بعض الشبه في المزاج فإن بينه وبين الجاحظ أواصر وثيقة في التفكير والنظر إلى الحياة والأسلوب الفني اللاذع . ويعد المازني في طليعة كتاب المقالة في أدبنا الحديث . وكان لعدوله عن الشعر إلى النثر أثر كبير في نزوع كتابته إلى الواقعية ، سواء اصطنع إلى ذلك سبيل الجد أم آثر فيه طريق الهزل ، ولنستمع إليه يحدثنا عن مذهبه في استخلاص مادة مقالاته إذ يقول :

« . . عليّ أن أكتب ، وأرى الحياة تزخر تحت عيني فأشتهي أن أضرب زحمتها وأسوم سرحها . . وأخرج إلى الطرقات أمتع العين بما فيها مما تعرضه الحياة فإذا بي أقول لنفسي : إن كيت وكيت مما تأخذه العين يصلح أن يكون موضوع مقال ، فأقنط وأكر راجعا إلى مكتبي لأكتب . . » .

الدعابة :

كانت الدعابة في جبلّة المازني ، فالمرح يشع في حنايا جسمه والطلاقة في أعطاف روحه ، وقد عالج في أكثر كتبه ومقالاته موضوعات من الحياة استمدها من بيئة الريف والقرية و من حياة الشارع والمدرسة ، ومن كل ما تضطرب به هذه الحياة الصاخبة . لندعه يصف ركوبه حماراً في صحبة نفر من أصحابه وقد ركبوا بغالاً في طريقهم إلى القرية ، وكان قد أبى ركوب بغل مثلهم ، ووصل به

الحمار إلى قناة ماء :

« فلما توسطها الجحش بدا له أن يقف ووراقه منظر الماء فأجال فيه عينيه برهة ثم خطا إلى حافة الجسر – و لم يكن له حاجز – ومد عنقه إلى الماء فظننت أنه قصير النظر وأنه يفعل ذلك ليكون أقدر على رؤية خياله في الماء ، واجتلاء طلعته البهية في صقاله ، ولكنهم قالوا لي إنه يريد أن يشرب ، فنزلت عنه وقلت له : ياعزيزي إن من دواعي أسفي أنني مضطر أن أتركك إلى الماء وحدك ، فإن ثيابي يفسدها الماء وهي غالية إذا كانت حياتي رخيصة . ولكن بعد أن فكر قليلاً غير رأيه ، إما لأن الصورة التي طالعته في صفحة الماء كانت مضطربة مشوهة وعجز الماء عن أداء ما فيها من جمال وروعة ، أو لاعتبارات حمارية لم يكاشفني بها » .

لعل أصدق انطباع يمكن أن ننقد به هذا النص هو تلك الابتسامات بل الضحكات التي تنطلق من شفاهنا وأفواهنا إثر قراءتنا لمقاطعه الهازلة . وأول ما يبعث في نفسنا الضحك صورة المازني فوق جحش قميء آثره بالركوب دون البغال السامقة التي تركها لسائر صحبه ، ثم ظنه أن ذلك الحمار إنما أعجبته نفسه فراح يمد عنقه إلى الماء يتفرج على خياله الجميل في صفحته الرائقة ويجتلي طلعته البهية في مرآته الصقيلة ، وأن تمطيه الشديد بعنقه إنما كان لقصر في نظره.

ولنلاحظ خفة روح المازني وميله إلى الهزل حين رسم لنا صورة الحمار وقد « فكر قليلاً ثم غير رأيه » ثم حين اخذ يحاوره بقوله « ياعزيزي » وأخيراً إيراده العبارة المضحكة « لاعتبارات حمارية أخرى لم يكاشفني بها . . ».

الواقعية :

وقد ساقته الواقعية إلى نقد بعض العادات الاجتماعية السائدة من خلال ما مرّ به من تجارب وما عرض له من مواقف في حياته وذلك في نحو قوله :

« عرّفني مرة أحد الإخوان باثنين من الأعيان فكان مما وصفني لهما به أني شاعر ، فأبرقت أساريرهما وغمر البِشر وجهيهما ، واستغنيا عن (تشرفنا) واستعاضا منها (ماشاء الله) و (سبحان الفتاح) وأقبل عليّ أحدهما يربت لي على ظهري ويمسه لي بكف كمضرب الكرة ويقول : أسمعنا شيئاً ، كأنما كنت مغنيا على الربابة ، ولو أني كنته لاستحسنت ان أجيبهما إلى ما طلبا على قارعة الطريق ، ولشد ما خفت – وهما يلحان علي – أن يمد أحدهما يده إلي بقرش» .

ففي هذا المقطع نقد واقعي مر لفئة من الناس توصف بأنها من الأعيان ولكنها لا تختلف في حقيقتها عن الطبل الفارغ ، فهي لجهلها لا تفقه ما الشعر ولا تدرك ما الفن . وليس الأدب في رأيها سوى عبث رخيص لايساوي في مقاييسها المادية إلا ثمنا بخسا . وهكذا يجنح المازني لنقد عيوب مجتمعه ومفاسده على نحو يذكرنا بنقد الجاحظ وأبي العلاء وسخرية فولتير وتهكم برناردشو .. والملاحظ أنه حرصا منه على طابع الواقعية يحافظ على العبارات المنطوقة كما صدرت عن أصحابها لما في ذلك من مشاكلة للواقع دون أن يبيح لنفسه في هذه العبارات الخروج على فصيح الكلام إلا لضرورة فنية .

« إن الحياء شيء حسن له فضله ومزيته ولكنه على ذلك ثوب يحسن أن

يخلعه المرء إذا شاء أن يفوز بحقه ويظفر بما هو أهل له ، فقد تكون أقوى الناس استعدادا وأكثرهم مواهب وزملكات وأقدرهم على الاضطلاع بالأعباء ويحرمك الحياء أن تجني ثمرة تعبك وزهرة غرسك . وليس للخجل معنى في الحياة أو نتيجة إلا أن الناس يملؤون بطونهم وأنت جائع ، ويدخلون وأنت واقف بالباب ويتقدمونك وأنت متردد » .

وهكذا عرف المازني طبيعة الحياة وأدرك أن البقاء فيها للأقوى وليس للأصلح ، ولهذا يأخذ بيد قارئه إلى طريق أحدى يفتح فيه عيونه على ما حوله كيلا يفوته الركب ، وهو يمنحه خبرته وتجاربه وينصح له بأن يكون واقعياً لامثاليا ، إيجابيا لا سلبيا ، فاعلا لا منفعلا .

وقد أكسبه هذا الاتجاه الواقعي في مضمونه الأدبي قوة ومضاء في كفاحه من احل لقمة العيش وإيماناً بانتصار الإنسان على مصاعب الحياة .. فعندما ثارت مصر سنة ١٩١٩ ضد الاحتلال كان المازني قد فقد وظيفته ، ولكنه لم يكن خائفاً مضطرباً ، وقد أنكر عليه صديق هذا الاطمئنان فأجابه :

« إن المرء لا يعدم قوتا مادام يستطيع أن يعمل والترف شيء لا يناله كل أحد ، وأنا لا أزعم نفسي كفؤا للحياة ، لأني مثقف ، بل لا أدعي أني خير من هذه الملايين التي هي السواد الأعظم من الناس ، وأقول إني من معلميها ومرشديها ، أفأزعم ذلك وأكون أقل منها احتمالا للحياة وتصاريفها ، ودونها قدرة على الكدح وكسب الرزق . »

وهكذا تسلح المازني بالإيمان في مواجهة تكاليف الحياة وأعبائها وعرف

السبيل إلى لقمة العيش في غمار واقعها ، دون أن يهرب منها أو يستسلم إليها .

وعلى هذا المنوال من الواقعية في معالجة شؤون الحياة نسج المازني مقالات كثيرة عالج فيها مشكلات قومه وواقع مجتمعه وتجاوب مع أحداث وطنه . وما أكثر ما كتب في السياسة الخارجية والأحوال الداخلية وعالج أساليب التعليم وشؤون الناس . وما من ريب في أن توفره على كتابة المقالة الصحفية جعل الواقعية في أدبه سمة لازمة ، إذ لابد للصحافة من أن تساير تطور الحياة ، وتعالج شؤون المجتمع وشجونه .

الكاتب القصصي :

اتجه المازني منذ سنة ١٩٣٢ إلى كتابة القصة ، وكان له فيها آثار مختلفة هي " إبراهم الكاتب " ثم أتبعها بمجموعات عديدة من القصص هي " في الطريق" ثم " عود على بدء " و " ثلاثة رجال وامرأة " و " عالماشي " و " إبراهيم الثاني" و " من النافذة " .. وقد كان المازني في جميع هذه القصص الكاتب الاجتماعي الذي يستمد مادته من بيئته وألوانها المحلية محللا شخصيات قصصه تحليلا نفسيا واسعا .

ففي قصة إبراهيم الكاتب – وهي في كثير من جوانبها قصة المازني نفسه – تدور حول مشكلة عامة هي إمكان أن يحب الرجل أكثر من فتاة ، وهي مشكلة تتحول إلى أزمات عاطفية متعاقبة في حياة إبراهيم ومن يبادلنه حبه. ويحدث أن يلم به مرض فيدخل المستشفى فيشغف حبا بماري ممرضته . وكان بينه وبين ابنة خاله الحسناء (شوشو) حب قديم متبادل ، ولكن التقاليد تحول

دون زواجه منها لأن أختها الكبرى ينبغي أن تتزوج أولاً وبعدها يـأتي دور الصغرى ، وينتهي المطاف بإبراهيم بأن يتزوج بفتاة اسمها سميرة تختارها له أمه !

وهذا الهيكل العام للقصة يساق في تحليل واسع للمواقف العاطفية وللأشخاص ونفسياتهم وانفعالاتهم تحليلا عميقا صريحا . فشخصية إبراهيم شخصية حية تضطرب في محيط الحياة المصرية بريفها وروحها وعاداتها ، وشخصية شوشو تتسم بفتوة غضة وملاحة في الوجه وخفة في الروح .

وحوادث القصة في جملتها مألوفة ، وهي مما يقع كل يوم . وقد استغرق وصف الريف وطرق أهله في العيش والتفكير وعاداتهم وتقاليدهم جزءا كبيرا من القصة . وعلى ذلك كان نصيبها من الواقعية كبيرا شأن المازني في أدبه عامة .

ويمكن القول إن إبراهيم الكاتب للمازني ، ودعاء الكروان لطه حسين ، وعودة الروح لتوفيق الحكيم وزينب لهيكل وسارة للعقاد في الطليعة من ادبنا القصصي الحديث .

وثمة أقاصيص كثيرة ألفها المازني تباعا ثم صدرت في مجموعات منها : ع الماشي .. حتى إن أكثر مقالاته الهازلة صيغت في قالب الأقصوصة وامتازت بعنصر التشويق مثل : حلاق القرية ومما ساعد الكاتب على نجاحه في هذا الفن الأدبي براعته في التحليل واقتناص الجزئيات ، وقدرته على التصوير ، ثم تمكنه من السخرية ومرونة أسلوبه وتدفق لغته ، وكون أسلوبه مشبعا بروح الفكاهة والتشويق . وهذا كله يجعلنا نجد في قراءة قصصه متعة ولذة ، ونشعر معه بمختلف الانفعالات النفسية التي يعكسها في نفوسنا من خلال تحليله لأبطال قصصه

وتصويره لاصطراعهم النفسي .

الناقد الرائد :

كان المازني في صدر حياته شاباً ثائراً ، ناقماً على الحياة والأحياء ، يرى في معاصريه العيوب مجتمعة ، وقد كون مع عبد الرحمن شكري وعباس محمود العقاد مدرسة سموها « مدرسة التجديد » وقادوا معركة مزدوجة أحد سلاحيها قرض الشعر والآخر حملة نقدية عنيفة على الشعراء والأدباء الذين وسموهم بالتقليد والسير في الدروب المطروقة البالية .

وقد رأى المازني أن الهدف الأسمى في التجديد الذي يطمح إليه وتطمح إليه مدرسته هو الصدق في الإحساس والصدق في التعبير . وهو يعرّف الشعر بقوله :

« إنه خاطر لايزال يجيش بالصدر حتى يجد مخرجاً ويصيب متنفساً ، وعنده أن الشعر يعتمد على الإيحاء والتصوير أكثر من اعتماده على الفصاحة الخطابية وقوة الإبانة اللفظية . وأن القصيدة ينبغي أن تعبر عن مشاعر صاحبها وتجربته الخاصة بحيث يكون الدافع إلى نظمها تلقائياً من أعماق النفس ومنازعها لا من خارجها وما حولها » .

ومن هنا كان المازني ومعه العقاد حرباً على أصحاب المذهب التقليدي وبخاصة شوقي وحافظ . حتى أنهما ألفا في نقدهما كتاباً مهماً سمياه (الديوان) وهو أعنف ماصدر تجاه الشاعرين من نقد . وكان فيه هوى وتحامل وقسوة . وكأن المازني أمسك مع صاحبه العقاد بمعول وشرعا يهويان به تحطيماً . والواقع

أنه كان لثقافة المازني والعقاد النقدية وبخاصة ما استقياه من الأدب الإنكليزي خير سلاح استعملاه في معركتهما النقدية الحامية . ويمكننا تلخيص مذهب المازني ومدرسته في النقد بالمطالبة بوحدة القصيدة العضوية وتماسكها وترابطها بدلاً من وحدة البيت واستقلاله عما قبله وما بعده كما هو الحال في الشعر العربي القديم أو شعر شوقي وحافظ ، ثم الدعوة إلى صدور الشاعر عن وجدانه الذاتي وتوازع نفسه وتوخي الصدق في التعبير والتصوير دون لجوء إلى الجمل المكرورة والعبارات المختزنة في الذاكرة ، وأخيراً نبذ المبالغات والبعد عن التقليد.

ومن الغريب أن هذه المقاييس التي وضعها المازني مع العقاد لم يستطع شعرهما نفسه أن ينهض بها بسبب افتقارهما إلى موهبة فنية تضارع ما كان لشوقي وحافظ . والمازني نفسه أصدر بعد سنوات كتابا عن حافظ إبراهيم عدل فيه عن كثير من آرائه ، واستنكر ما بدر منه من عنف ، وود لو طواه النسيان . على أن ما ألفه في دراسة شعر ابن الرومي وبشار بن برد يعد نقداً رصيناً يرتفع إلى الذروة في التحليل واستنباط الأحكام وغلبة الذوق السليم .

المفكر القومي :

يقول المازني : « في الهند طائفة يحقرها الهندوكيون ويعدونها من المنبوذين . وأنا لا أحتقر أحداً ولكن ذوي الألقاب عندي منبوذون ، أعني أني أنفر منهم وأكره مجالسهم ، وأتقي مخالطتهم ، وأوثر عليهم البسطاء الفقراء ، بل حتى الجهلاء والأميين ، وأرى لي عطفاً عليهم وحباً لهم فهما ، وادراكاً لأساليب تفكيرهم وسروراً بحديثهم وإن كان تخليطاً » .

فمن خلال هذا المقطع يتجلى لنا هذا الكاتب الكبير على حقيقته ، فقد عودنا أن يعرض أمامنا نفسه البسيطة بما اتسمت به من صراحة وأصالة وصدق ، فالمازني ابن الشعب نشأ وعاش في صميمه فشب دمث الطبع جم التواضع ، ومن هنا كانت الديموقراطية متأصلة فيه و لم يصرفه عنها ما بلغه من مجد أدبي ، فقد ظل إلى آخر لحظة في حياته ابن هذا الشعب استطاع بموهبته وعصاميته أن يشق طريقه في الحياة دون أن يكون لأحد فضل عليه . ومن هنا لم يكن يحب الزيف ، ويستنكر زيغ كل حاكم لا يضع نصب عينيه تحقيق أماني شعبه . فعندما اندلعت ثورة مصر عام ١٩١٩ أخذ يكتب في جريدتي الأخبار والأفكار مقالات وطنية متأججة بإمضاء (مُطّلِعْ) أسهم بها في بث الوعي الوطني . ولما انشعبت الثورة إلى أحزاب يتناحر قادتها على حسيس المغنم ، فقد نقمه بحكام مصر فكتب يقول : (وما هذه الأحزاب السياسية التي نراها ؟ أليست صورة أخرى للأشراف الذين عفّى على عهدهم الزمن والذين كانوا لاينفكون يقتتلون على السلطان والمجد ؟) ثم يقول « وكل حزب في الدنيا عبارة عن أحزاب شتى ، وكل من فيه يَنشد البروز والارتقاء إلى القمة ، والحرب دائرة أبداً بلا فتور .. » . وطبيعي أن يسيء الظن بالحكام رجل حر كالمازني فلا يقر الطرق السياسية الملتوية التي يصطنعونها لبلوغ منافع وجلب مآرب وعيونهم أبدا شاخصة نحو كراسي الحكم.

على أن الجديد في اتجاه المازني وتفكيره نزعته العربية القوية وإيمانه العميق بالقومية العربية . وقد رأينا أنه يعد نفسه منتسباً إلى قبيلة مازن العربية وأنه من مكة في جزيرة العرب . فمنذ سنة ١٩٣٥ كتب يقول :

« إني أومن بما أسميه القومية العربية ، وأعتقد أنه من خطل السياسة وضلال الرأي أن تنفرد كل واحدة من الأمم العربية بسعيها غير عابئة بشقيقاتها أو ناظرة إليها . ويحنقني ويستفزني أن أرى أحداً ينظر إلى مصر كأنها من أوربا وليست من الشرق .. إن القومية هي اللغة لاسواها ، ولتكن طبيعة البلاد ما يشاء الله أن تكون ولتكن الأصول البعيدة المتغلغلة في القدم ما شاءت .. فكيف نكون إلا عرباً كالعراقيين والسوريين والفلسطينيين والحجازيين واليمنيين . »

بهذا الفهم العميق للقومية العربية يتحدث المازني ذلك الكاتب الكبير بما لم يتحدث بمثله كاتب مصري آخر ، بل أننا وجدنا بين معاصريه الذين يعدون في طليعة الكتاب ورجال الفكر من كانوا يرون مصر قطعة من أوربا أو يعتبرونها دولة ذات كيان متميز ، أما شعبها فكان في نظرهم شعباً مصرياً يتكلم العربية لغة الفاتحين ولكنه لم يتخل عن شخصيته المصرية التي ورثها منذ عهد الفراعنة وحافظ عليها ، وأما الشعوب العربية فلم تكن في نظرهم أكثر من جارات .

وقد سأل المازنيَّ شابٌ عن الأصل المصري وتاريخ الفراعنة وأثر ذلك في تكوين الشعب المصري وقوميته فأجابه : « أكرم بهذا من أصل وإنها لمدنية باهرة تلك التي كانت للفراعنة ولكنها بادت واندثرت ولم يبق منها إلا الأثر المدفون في التراب والذي لا يمكن أن يؤثر في حياتنا الحاضرة .. فالمدنية العربية عامل مؤثر بوجوده لا بذكراه كالعامل الفرعوني . ومن الممكن هدم هذه الحواجز المفتعلة التي يقيمها الغرب ويرفع منها سدوداً بيننا وبين إخواننا » إلى أن يقول بلهجة الواثق المؤمن : « ولو أن هذه القومية العربية لم تكن إلا وهماً لا سند له من حقائق الحياة والتاريخ لوجب أن نخلقها خلقاً ، فما للأمم الصغيرة أمل في حياة

مأمونة .. » .

وفي هذا المقال الذي نشره المازني على صفحات مجلة الرسالة مايغني عن التعليق ، فإيمان صاحبه بالعروبة لا يضارعه إيمان ، وإدراكه لمقاصد الاستعمار لا يعدله إدراك ، وتفنيده للنزعات الإقليمية وللدعوة الفرعونية لايماثله أحد من رجال مصر يومذاك ، وهكذا نفذ المازني بصدق حدسه وسلامة فطرته إلى مكامن العزة القومية ، فجهر برأيه في وقت بدت أمثال هذه الآراء على ضفاف النيل أندر من الكبريت الأحمر .

الأداء الفني :

كان المازني كاتباً موهوباً يترك نفسه على سجيتها ، فتتدفق عليه الألفاظ وتنثال الأفكار ، حتى إنه كان قليل التسويد فيما يكتب . ومن هنا كان انتاجه غزيراً و لم يقلّ ما كان يكتبه عن المقالين في الأسبوع عدا بحوثه ودراساته .

لنستمعْ إلى هذا النموذج الرفيع وقد دبجته براعته إثر فجيعته بابنته الصغيرة :

« في بعض الأحيان أكون جالساً في مكتبي قبل طلوع الشمس وأمامي الآلة الكاتبة ، أدق عليها ، وأرمي بورقة إثر ورقة ، وإلى جانبي فنجان القهوة أرشف منه وأذهل عنه ، فأحس راحتيكِ الصغيرتين على كتفي ، فأدير وجهي إليك ، وأرفع وجهي لأصبح على بستان وجهك ، وأستمد من عينيك النجلاوين وافترار ثغرك النضير ما أفتقر إليه من الجَلَد والشجاعة ، وأدفع يدي فأطوقك بذراعي ، وأضمك إلى صدري وألثم خدك الصابح ، وأمسح على شعرك الأثيث المرسل على ظهرك وجانب محياك الوضيء ، وأتملى بحسنك ، وأنشر في كهف

صدري المظلم نور البِشر والطلاقة ، فتدفعين ذراعك الغضة وتتناولين بنانك الدقيقة ورقة مما كتبت ثم أسمع ضحكتك الفضية ، وأراك تغطين وجهك الحلو بالورقة فيستطيرني الفرح ويستخفني الجذل ، ولكنني أتظاهر بالخوف على الورقة التي لا قيمة لها أن يمزقها أنفك الجميل ، فترمين رأسك على ذراعي ، وتصافح سمعي ضحكاتُك العذبة موجاتٍ لينة ، وتجذبين وجهي إليك ولكنك تشفقين على رقة شفتيك من خشونة خدي ، فتلثمين أذني الطويلة وتعضينها أيضاً ، فأصرخ ، فتثبين على قدميك خفيفة مرحة ، وتخرجين بعد أن خلّفتِ في صدري انشراحاً ، وفي قلبي رضاء وفي روحي خفة وفي نفسي شغوفاً، وفي عقلي قوة وفي أملي بسطة واتساعاً وفي خيالي نشاطاً ، فأضطجع مرتاحاً ، وأغمض عيني القريرة بحبك ثم أفتحها على جثة صغيرة حملتها بيدي هاتين إلى قبرها وأنزلتها فيه ووسدتها التراب ، بعد ان سويته لها بكفي ، ورفعت من بينه الحصى الدِقاق ، ثم انكفأت إلى بيتي جامد العين ، وفي فمي يدور قول ابن الرومي :

لم يُخْلَق الدمع لامرئ عبثاً   الله أدرى بلوعة الحزَنِ ».

هذه صفحة رائعة كتبها المازني في رثاء ابنته (مندورة) بعد أن غمس ريشته بدم قلبه ، فإذا نثره الشعر الصافي والمشاعر الحية والقلب الدامي والحزن الممض ، إنها رقة الأسلوب وبساطة العبارة وعذوبة الألفاظ وتدفق العاطفة . ولعل السذاجة وتصوير الجزئيات الصغيرة أروع ماقي هذه القطعة. إنها تنساب بيسر صادقة خالصة إلى القلب فلا يملك المرء إلا أن يتأثر مع الكاتب لمصابه ويشارك في فجيعته فيأسى على برعم من الزهر قصفته يد القدر الباطشة قبل أن يتفتح للحياة .

إنها ذاتية الأسلوب عند المازني وشفوفه عن نفسيته ، وكأن قولة الناقد الفرنسي بوفون : « إن الأسلوب هو الرجل » لم تُقل إلا في أدب المازني ، فقد كان فيما يكتب ذاتياً وليس موضوعياً لأنه كان في فنه يعتصر قلبه وأعصابه. وهكذا نخلص إلى القول في أدب المازني إنه أدب شخصي .

والمازني من جهة أخرى يُحسن اختيار اللفظ المناسب لموضوعه حتى ليجعله مفعماً بالحركة نابضاً بالحياة ، فهو إذيصف فتاة جميلة يقول إنها « غضة، بضة ، هيفاء ، غيداء ، رطبة ، حلوة » كما يصف عيون الفتاة (شوشو) في روايته إبراهيم الكاتب بقوله : « إن من يراهما لا يحتاج أن يَعدوَهما أو ينقل لحظه إلى سواهما ، ففيهما يجتلي نفسها وروحها وطبيعتها وجمالها . وهما سوداوان غير أنه سواد فيه من العمق أكثر مما فيه من الالتماع ، تحدق فيه تحديقك في بئر » .

فالوصف هنا غدا تصويراً فنياً بديعاً جعلنا نستمتع عن بعد بهذا الجمال الأخاذ الذي رسمت بعض ملامحه ريشة المازني الصّناع .

وانظر إلى تصويره قصر قامته وضآلة حجمه إذ يقول عن نفسه : إنه «ضامر طاو » أو أنه « امرؤ فارغ الثياب » فكأن اللفظ المفرد صورة حية ، وما أجمل كنايته عن صغر جسمه بأنه فارغ الثياب . وبذلك نستطيع القول إن أسلوب المازني يتسم ببراعة التصوير .

وثمة سمة أخرى تطبع فن المازني وأسلوبه وهي تتجلى في نحو قوله :

« فأردت أن أدرك (الترام) فعدون فنهجت ، وانقطع قلبي ، واضطررت أن

أقف لأستريح »‌ . فالكلام هنا أشبه بلغة الحديث ، وصورة « انقطع قلبي » صورة شعبية بسيطة منتزعة من حياة الناس ، ولذلك كانت موحية لا تعدلها في مدلولها صورةٌ أخرى . والمازني في أسلوبه الذي آثره وعرف به مؤمن بجدوى الطبع والبداهة ، عازف عن الزخرفة والتنميق يترك نفسه على سجيتها ، ومن هنا كان من أبرز خصائص أسلوبه وسمات مذهبه في جميع ما كتب : بساطة التعبير .

وفي مقالته « حلاق القرية » يُنطق الحلاق بلغته الساذجة ، فيقول لحلاقه:

- « هذا مقص حمير ولا مؤاخذة »

– « اجلس على الأرض » قلت : « ألا يمكن ان أحلق وأنا قاعد على الكرسي؟»

قال : « وأنا ؟ » قلت في سري : «وأنت تذهب إلى جهنم ونعم المصير »

وهبطت إلى الأرض كما أمر . . .

فالحوار هنا ، كلام حي منتزع من طبيعة الحديث ومتسق مع حقة الموقف وكان يفقد كثيراً من بهائه لو أن المازني علا بلغته فيه،فحلاوته في هذا البساطة التي تشاكل الواقع، ومن قبل جنح الجاحظ في كتابه البخلاء إلى مثل هذا المذهب من إيثاره الكلمات التي درج الناس على استعمالها ليكون تأثيرها في النفوس أوقع. والمازني بذلك يعد أول من أثبت قدرة الفصحى على احتضان التعبيرات الدارجة، وعلى صياغتها بحيث لا تفقد رونقها،ولاتنقص جاذبيتها، أو يتلاشى سحرها ، وتبرد حرارتها. ولعله يكاد ينفرد بهذه الميزة من كتابنا المعاصرين.

وهكذا يتألق إبراهيم المازني علماً شامخاً من أعلام النثر الأدبي ، وقد تفرد بأسلوب متميز يعد نسيج وحده بين أساليب الكتّاب في أدبنا العربي الحديث ...

عمر الدقاق



طـه حـسين

طـــه حسين

• ولد طه حسين في عزبة الكيلو بمركز مغاغة في محافظة المنيا بصعيد مصر في سنة ١٨٨٩ وكان سابع أخوته في أسرة كبيرة العدد على الرغم من أن والده كان موظفاً صغيراً .

• فقد طه حسين بصره وهو في الثالثة من عمره بسبب الجهل والعلاج الخاطئ .

• التحق بالكتّاب وحفظ القرآن ، ثم أجاد تجويده وهو صغير ، وكان يُمني نفسه بالالتحاق بالأزهر الشريف كأخيه الأكبر الذي كان يحظى بمكانة مرموقة في القرية ، وتحققت أمنيته وهو في الثالثة عشرة عندما صحبه أخوه معه إلى القاهرة . وكان الأب كابنه يمني نفسه بأن يصبح طه صاحب عمود في الأزهر الشريف .

• أعجب طه حسين ببعض شيوخه من الأزهريين لاسيما الشيخ سيد المرصفي ، ولم يعجب بطريقة تدريس البعض الآخر من شيوخه ، وهنا نبت خلاف منهجي في طرق التدريس بين طه حسين وبين طريقة لم تحقق طموحاته كما كان يتمناها ، الأمر الذي دفعه ليتحول إلى الدراسة في الجامعة الأهلية ١٩٠٨ .

• راقته طريقة التدريس في الجامعة التي تعتمد على الفهم والنقاش والحوار أكثر من اعتمادها على الحفظ ، وتفوق في دراسته واستطاع في مدة قياسية أن يحصل على أول درجة دكتوراه تمنحها الجامعة الأهلية بمصر ١٩١٤ عندما تقدم بدراسته عن أبي العلاء المعري ، وطبعها فيما بعد بعنوان (ذكرى أبي

العلاء) .

- قدرت الجامعة تفوقه فأرسلته لبعثة تعليمية في فرنسا فقضى سنة في مونبلييه ثم عاد لشهور إلى مصر بسبب ضائقة مالية .. وعاود السفر إلى فرنسا واستقر في باريس وتردد بين السوربون والكوليج دي فرانس .. وركز على دراسة التاريخ والفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع ، وأجاد اللاتينية كما أجاد الفرنسية وتعرف إلى زوجته (سوزان) التي رافقت مسيرة حياته حتى الممات .

- قدم رسالته للدكتوراة في فرنسا عن (فلسفة ابن خلدون الاجتماعية) .

- لما عاد إلى مصر تعثرت خطاه الوظيفية حتى أصبح أستاذاً للأدب العربي بكلية الآداب ١٩٢٤ ، وفي سنة ١٩٢٩ أصبح عميداً لكلية الآداب ثم أبعد عن الجامعة وعاد إلى عمادة كلية الآداب ١٩٣٤ .

- عمل مستشاراً لوزارة التربية والتعليم .

- في سنة ١٩٤٢ عين مديراً لجامعة الإسكندرية وساهم في تأسيسها ...

- في سنة ١٩٥٠ أصبح وزيراً للتربية والتعليم واغتنم الفرصة ليطبق مجانية التعليم في مصر لقناعته المسبقة بأن العلم حقٌّ لكل مواطن كالماء والهواء .

- في سنة ١٩٥٩ منح طه حسين جائزة الدولة التقديرية في الآداب ، وتلاحقت الجوائز والمنح التقديرية لا سيما درجة الدكتوراه الفخرية التي منحها من العديد من الجامعات الأوربية .

• في سبتمبر من سنة ١٩٧٣ توفي طه حسين ، لكن فكره وجهده وإبداعاته مازالت مشتعلة في الرؤوس حولها نتفق ونختلف ويولد الحوار حواراً ، لقد كان طه حسين بحق مثيراً وثائراً حتى بعد مماته .

لم يقصر طه حسين إسهاماته الثقافية على جانب واحد بعينه ، وإنما ضرب في كل مجال بسهم وافر ومؤثر في مسيرتنا الأدبية والثقافية ، ومن هنا تنبع أهمية طه حسين . ولقد زان طه حسين مؤلفاته الإبداعية والنقدية بأسلوب نثري رفيع المستوى ، ويبدو أن اعتماده على الإملاء حرك لديه نزعة الإيقاع الأسلوبي الجميل الذي تميز به .

وأسهم طه حسين في المجال الفكري والحضاري بصفة عامة وفي مجال فن القصة ، وفي مجال النقد والترجمة ، وسنحاول أن نقدم نبذة عامة عن هذه الإسهامات التي مكنت لطه حسين بين العامة والخاصة من القراء في العصر الحديث .

الجانب الفكري :

لما رأى طه حسين أن الآداب الأوربية قد انطلقت من الأدب الإغريقي والفكر الإغريقي أراد أن يصل مصر والمنطقة العربية بهذا الفكر على أمل أن يتطور أدبنا العربي كما تطورت الآداب الأوربية ، وما أن عاد إلى الجامعة المصرية حتى بدأ محاضراته بتدريس تاريخ اليونان وأدبهم ، وقدم لنا كتابين هما (صحف مختارة من الشعر التمثيلي عند اليونان) ثم (نظام الأثينيين) لأرسطو ، وقد ساعده على ذلك الاتجاه لطفي السيد .

وفي سنة ١٩٢٥ كتب طه حسين مؤلفه (قادة الفكر) وصوّر فيه مراحل تطور الفكر الأوربي فبدأ من اليونان (هوميروس ، سقراط ، أفلاطون) ثم الإسكندر الأكبر .. ، وفي سنة ١٩٣٩ يعود ليبلور الفكرة بشكل مباشر في كتابه (مستقبل الثقافة في مصر) الذي رسم فيه تصوراً مفصلاً لحياتنا الثقافية والتعليمية ويعاود طرح أهمية الانضمام إلى ثقافة حوض البحر المتوسط انطلاقاً من اليونان . وكان طه حسين متأثراً بدراسته للتاريخ والاجتماع والفلسفة وهو في أوربا ، وقد وجد طه حسين معارضات كثيرة عندما طرح هذه الأفكار .

ولم يتوقف طه حسين عند حدود الفكر اليوناني ، وإنما ارتاد الفكر العربي وتوقف مع لحظات الحسم في تاريخنا الإسلامي بعرض قصصي شائق وبمنهج علمي ثابت ، وأول هذه الوقفات المهمة كانت ١٩٣٣ عندما كتب الجزء الأول من (على هامش السيرة) ثم أتبعه بالجزأين الثاني والثالث .

وقيل أنه كتب (على هامش السيرة) ليحقق انتشاراً ناجحاً كالذي حققه (هيكل) عندما كتب (حياة محمد) ، ولكني أتصور أن هذا السبب غير كاف للإقناع ، لأن طه حسين كان الأشهر آنذاك لاسيما بعد إثارته لقضية الانتحال في الشعر الجاهلي ١٩٢٦ ، ومن ثم فـ (على هامش السيرة) ليست سيرة غيرية للرسول ﷺ بالمعنى الدقيق لأنه لم يعتمد على الأحداث المباشرة المتصلة بالرسول وإنما اعتمد على صدى الحدث والأحداث ، ومن ثم فهو عُني بتسجيل أثر التحول الفكري بفعل الرسول والإسلام ، واستشهد بتتبعه لحياة ثلاث من أبطال (على هامش السيرة) . ولذلك سمح لنفسه في الجزء الأول أن يمزج الحقيقة بالخيال لأنها – على حد تعبيره – صحف لم تكتب للمؤرخين والعلماء .

أما لحظة الحسم المهمة الأخرى التي تناولها طه حسين فكانت (الفتنة الكبرى) وتناول الأحداث بحيدة علمية وتناول هادئ لقضية ساخنة لأن مقتل عثمان كان بداية تفريق للأمة الإسلامية لم تجتمع بعدها حتى اليوم على قلب رجل واحد .

ثم تناول في كتابه (الوعد الحق) المثل الأعلى للاشتراكية في الإسلام ، ثم يتبع هذا الكتاب بطائفة كتب عن الإسلام ومحاسنه ورجالاته ، فألف كتاباً عن (علي بن أبي طالب) ثم كتب (الشيخان) عن أبي بكر وعمر ، ثم مرآة الإسلام ، ومجموع هذه المؤلفات حصيلتها التركيز على الفكر الإسلامي وأثره في الحياة وفي الناس واتخذ من صدر الإسلام مادة لمجموعة هذه المؤلفات .

وكان طه حسين إلى جانب عنايته بالتاريخ يعيش الواقع الاجتماعي والسياسي طولاً وعرضاً ، فهو أولاً مع حزب الأحرار الدستوريين ، ويكتب في صحيفتهم (السياسة) ، ثم ينضم إلى حزب الوفد ، ويكتب في صحيفة (كوكب الشرق) ، ثم يخرج هو (صحيفة الوادي) . وكان طه حسين معنى بالقضايا السياسية والاجتماعية في مقالاته إلى جانب مقالاته الثقافية والنقدية .

وقد انعكست هذه الاهتمامات على إبداعاته ، ففي (جنة الحيوان) يرسم بالرمز صوراً ساخرة لشخصيات سياسية معاصرة له فيرمز لهذا بالثعلب ، ولذاك بالثعبان .. الخ ، وفي روايته (ماوراء النهر) يرصد قضية الصراع الطبقي بين الفلاحين والإقطاع وتجاوزات الإقطاع الأخلاقية ، وتبلغ سخريته الاجتماعية والسياسية منتهاها في مجموعته القصصية (المعذبون في الأرض) التي جسّد فيها مشاهد من عذابات اجتماعية بلغت أقصى درجات الفقر والبؤس والجهل .. ،

وفي (جنة الشوك) يجري محاورات بين شيخ وتلميذه يقصد من ورائها إصلاح مفاسد المجتمع المصري ... وكلها محاولات تسعى لفكرة أساسية شغلته وهي محاولة تحقيق العدالة الاجتماعية .

ومن أبرز القضايا التي تبناها طه حسين المحافظة على اللغة الفصحى ، لاسيما عندما بدأ بعض القصاصين يفهمون الواقعية فهما خاطئاً ويروجون للغة العامية ، فدافع طه حسين عن الفصحى في مقالاته النقدية ، وضرب النموذج بإبداعاته القصصية .

وعلى المستوى الثقافي أيضاً شُغل طه حسين بقضية حرية الفنان وانعكس ذلك على أدائه القصصي - كما سنرى - وكان طه حسين شغوفاً بالنزعة العقلية المتحررة عند (محمد عبده) .

الجانب القصصي عند طه حسين :

في الصفحات الأولى من سيرته الذاتية (الأيام) يصف طه حسين أول مرة خرج فيها من باب البيت ولم يستطع أن يتقدم للأمام لأن القناة وسيقان الغاب يهددانه .. ولما حاول الاتجاه إلى اليمين أخافته كلاب العدويين ، ولما حاول التقدم نحو اليسار أخافته (كوابيس) .. إنها رسالة من المجتمع مفادها أن ابق مكانك .. ولكن طه حسين رفض مضمون الرسالة ، وتقدم وهو يقدر حجم المتاعب والصعاب ، ولقد اخترق القناة والغاب بخياله .. وعاود الخروج والتقدم إلى أن تعيده أخته إلى البيت .

وعندما حاول طه حسين أن يأخذ اللقمة بكلتا يديه .. ضحك أخوته

وحزنت أمه أما هو فكان يبحث عن الجديد ، ويأنف التقاليد المعتادة ، فلمـاذا لا يجرب .. ؟ إننا إذن أمام شخصية غير عادية ترغب في التحـدي ، وتهـوى الصعاب ، ويأتي ارتياد طه حسين لمجال القص كنوع من أنواع التحدي لعاهته.. إذ أن هذا الفن يقوم على الوصف والملاحظة بنت المشاهدة .. وطـه حسـين فقـد بصره وهو طفل صغير فما مصادر الصورة القصصية عند طه حسين ؟

أتصور أن فترة إبصاره القصيرة في طفولته تمثل محور الارتكاز الذي جعلـه يفهم بالصورة الفروق بين الأساسيات والأشكال والألوان ، ولكن ذلك لم يكـن كافياً ليرتاد طريق القص الذي يحتاج إلى صور رؤيوية دقيقـة الملامـح ، ومـن ثـم نعتقد في وجود مصادر أخرى أهمها زوجته سوزان التي كانت تنقل له صور مـا حوله لا سيما في رحلاته معها في أوربا ، وتأتي قراءاته لتمثـل مصـدراً آخـر مـن مصادره لرسم صوره الرؤيوية في قصصه ، واحتجز القرآن الكريم النصيب الأكبر من هذه الصور ، وجاءت قراءته في التراث لتمثل زاداً لا بأس به .

ومن خلال قصصه نكتشف عدم اعتماد طه حسين علـى مـن ينقلـون لـه (زوجته ، أبناؤه ، سكرتيره ...) وعوّض ذلـك بحيـل أسـلوبية غايـة في الذكـاء كأن يرسم الصورة من خلال الصوت ، أو يعتمد على الوصف الكلي العام الذي لا يُعنى بدقـائق التفصيـلات ، فـ (خديجـة) في (المعذبـون في الأرض) جمالهـا هادئ وصوتها ينبئ عن جمالها الرائق ... لكن ما تفاصيل هذا الجمال لا يخبرنا... و(زنوبة) السـاقطة شهقت شهقة سماع من هو في آخر المنزل .. فصوتها يصـف أخلاقها .. وهكذا .

لقد كان طه حسين قصاصـاً بـالفطرة ، فهـو ينسـجم للمنشـد في القريـة

ويحفظ عنه ويلذ لأدواره ، والحس القصصي جعله أسرع نقاد جيلة إلى اكتشاف جذور فن القص في تراثنا العربي ... وحسه القصصي جعله يكتب التاريخ بشكل حكائي ممتع فنجد (على هامش السيرة) يعرضها بشكل ملحمي لا سيما في الجزء الأول ، والعرض القصصي الشائق نجده في (الوعد الحق ، الشيخان ، الفتنة الكبرى ، في الصيف ..) ولعل هذا ما دفع المازني لأن يقول : " وهل ذكرى أبي العلاء وابن خلدون وحديث الأربعاء إلاّ قصص تمثيلية ؟ والأدب الجاهلي بحث علمي حر ، ولكنه على هذا رواية ممتعة "[1]

ويجدر بنا أن نتوقف مع إبداعاته القصصية التي تنوعت ما بين القصة القصيرة والقصة والرواية والسيرة الذاتية والتي نفضل أن نبدأ بها لسبقها على هذه الإبداعات كلها .

١ - الأيـــام :

تستمد الأيام أهميتها من أنها صورةٌ نموذجية للسيرة الذاتية لاسيما وأنها تتمتع بخاصية الحكي وجمال الأسلوب والتصوير لاسيما في تقمص الطفولة في الجزء الأول ، وتستمد أهميتها على المستوى التاريخي من أنها كانت مفاجأة شجاعة من طه حسين أن يجاهر بأسرار النشأة في وقت تسابق فيه المشهورون إلى إخفاء مثل هذه الحقائق ، وعندما كان ينشر طه حسين أيامه في حلقات ذيلها باسمه مما أمهر الفن القصصي خاصية الاعتراف والتقدير في وقت تنكر فيه المثقفون لهذا الفن .

---

[1] – مع طه حسين ، سامي الكيلاني ١ ، ١٩٧٦ م .

وجاءت أيام طه حسين في ثلاثة أجزاء كتبها على فترات زمنية متباعدة بدأها سنة ١٩٢٧ . وكان الجزء الأول يتحدث عن طه حسين وهو طفل وصبي بالقرية ، والجزء الثاني عن طه حسين وهو طالب بالأزهر ثم بالجامعة في القاهرة ، والجزء الثالث عما كان في فرنسا وبداية عمله في الجامعة بمصر .. وقد ترجمت الأيام إلى لغات عالمية عديدة لأهميتها في كشف حقائق اجتماعية وثقافية بل وسياسية عن المجتمع المصري .

٢ - المعذبون في الأرض :

مجموعة قصص قصيرة تمثل قطع عذابات من الريف في صعيد مصر ، وتصور نماذج اجتماعية متباينة (الصبي ، اليتيم ، الفتاة ، الفقيرة الجميلة ، المخادع ...) وقد رفض نشرها بمصر في البداية برموز استبدالية مباشرة تكشف حقائق اجتماعية وسياسية في ذلك الوقت .

٣ - أديب :

رواية كتبها طه حسين بعد أن بويع عميداً للأدب العربي واستثمر فيها ثقافته وعمد إلى تحليل نفسي لصديق له أصيب بالجنون عندما ذهب إلى فرنسا للعلم ووقع في شرك مظاهر الحضارة الغربية .. واستيقظ ضميره يصارعه بين العاطفة والواجب إلى أن انتهى به إلى الجنون ، وإن كان قد أكثر من الاستطراد عن نفسه وكأنه يثبت النموذج البديل لشخوص تعرضوا لمواجهة حضارية بين حضارة شرقية مجردة حملوها من الشرق وبين حضارة أوربية مادية واجهتهم في الغرب .

وأهمية هذه الرواية تنبع من انها الأولى من نوعها التي يفتق فيها روائي (دائرة الأنا) الإبداعية والسردية عندما كتب طه حسين عن شخصية أخرى غير ذاته .

٤ – شجرة البؤس :

وهي تتناول أثر العادات والتقاليد السيئة على حياة الفرد والجماعة ، وكانت (نفيسة) بارتباكها الخَلْقِي والنفسي هي البؤس الذي زرع بواسطة نصيحة شيخ الطريقة في قلب أسرة هانئة فانقلبت حياتها إلى جحيم .

وتستمد (شجرة البؤس) أهميتها من أنها الأولى التي استخدمت وسيلة تسلسل الأجيال أو (الرواية النهر) ، وهي الوسيلة التي كثرت في روايات نجيب محفوظ فيما بعد .

٥ – دعاء الكروان :

وهي من أنضج أعماله الروائية ، وحاول من خلالها العزف على أكثر من وتر فكري ، فهو بها يصور مدى تحكم المكان وعاداته في مصير الشخصيات بل ومدى تحديده لفكرهم .... ثم هو يوضح فكرة التعليم وأثرها في المجتمع لو أتيحت لعامة الناس ، فجعل (آمنة) تنطق بأفكار فلسفية لمجرد سماعها لدروس سيدتها .. ثم أوقع (آمنة) في صراعه الكلاسي المفضل بين الواجب لثأر أختها وبين عاطفة الحب الطارئة للمهندس ... .

٦ - جنة الحيوان :

وهي مجموعة لقطات حكائية اعتمد فيها على الرمز الاستبدالي ، وقيل إنه قصد بكل حيوان شخصية معاصرة بينها ... .

٧ - الحب الضائع :

وهي رواية فرنسية الأصل وقام طه حسين بترجمتها وقد أشيع خطأ أنها من تأليفه ، وأيضاً يعتمد على صراع العاطفة والواجب للبطلة التي دخلت بين صديقتها وزوجها فأحبت هذا الزوج ... فوقت في الواجب الذي يحتم احترام صداقتها والحب الذي يفرض عليه التمادي في علاقة طارئة .. .

ووجدت مع هذه الرواية مجموعة قصص قصيرة أخرى .

٨ - ماوراء النهر :

وهي رواية بدأ تأليفها ١٩٤٦ .. وتوقف ثم أتمها قبيل مماته ، وهي رواية تصور الصراع الطبقي بين الفلاحين والإقطاع .. ولقد أضاف إليها د. الزيات فصلاً أخيراً قال إنه وجده في أوراق العميد ، وإضافته تمثل شذوذاً للبناء الفني للرواية لأنه يفسر الرمز في الرواية فيسقطها فنياً .

وقد كتب طه حسين (أحلام شهرزاد) واستوحى فيها الليالي العربية ثم كتب بالاشتراك مع الحكيم (القصر المجهول) .. .

وتأتي أهمية طه حسين كمبدع للقص من أنه راد بعض الطرق الفنية في كتابة الرواية لا سيما (شجرة البؤس ، الأيام ، أديب ...) ثم إنه اعتمد على

مفهوم خاص لحرية الفنان وهذا المفهوم سمح له أن يكون معلماً لكتابة القصة والرواية فهو يكثر من استطرادته أثناء السرد ليوضح كيفية كتابة البداية المشوقة... وتكثر هذه الاستطرادات بخاصة في (المعذبون في الأرض وماوراء النهر...) .

وكان من الطبيعي أن تؤثر أعمال طه حسين في كثير من الأعمال القصصية وكتابها لاسيما [عبد الحميد جودة السحار في روايته (في قافلة الزمان) ونجيب محفوظ في (الثلاثية) باعتراف نجيب محفوظ نفسه[1] ، وثروت أباظة في (ثم تشرق الشمس) ...] .

الجانب النقدي عند طه حسين :

قال د. زكي نجيب محمود إن « التاريخ سيقول عن السنين الخمسين التي توسطت هذا القرن العشرين (لقد كان عصر طه حسين) ، فما أظن كاتبا خلال هذه السنوات الخمسين قد كتب شيئاً دون أن يهمس له في صدره صوت يقول : ماذا عسى أن يكون وقع هذا عند طه حسين إذا قرأه .. وهكذا كان هو المعيار المستكن في صدور الكاتبين كأنه لهم في حياتهم الأدبية ضمير يوجه ويشير»[2] .

وكان طه حسين جديراً بهذه الشهادة لكثرة اسهاماته النقدية المتنوعة فضلاً عن مؤلفاته وترجماته في مجال النقد . وتمثل مصادر طه حسين النقدية عاملاً

---

[1] – راجع : عشرة أدباء يتحدثون .

[2] – في فلسفة النقد – د. زكي نجيب محمود – ط٢ .

قوياً لاكتسابه هذه المكانة ، لأنه جمع بين الثقافتين النقديتين العربية والأوربية .

أما مصادره العربية فتتمثل في ثقافته التراثية القوية لاسيما قراءاته البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني وأبي هلال العسكري ثم اللغوية عند ابن جني وغيره الأمر الذي دفعه للإعجاب بالمرصفي واعترف طه حسين بذلك فقال إن له " في الأدب والنقد ذوقا على مثال ذوق المرصفي " [1]، وقد انعكس ذلك على عنايته بالنقدات اللغوية ، وهو أيضاً الطالب الأزهري الذي راجع أستاذه في بيت من الشعر ، و تمكنه من اللغة العربية وحساسيته للأساليب التعبيرية مكنت له في هذا المضمار .

وهو إما أن يشير إشارة كأن قال عن (صح النوم) ليحيى حقي : " وفي القصة بعد ذلك هنات لغوية " [2] ، وأحياناً يطيل الوقوف المفصل مع بعض الأخطاء كما فعل مع الحكيم في نقده لرائعته (أهل الكهف) . أما هو مع الشباب فكان يهتم بالناحية اللغوية اهتماماً خاصاً لأنه - كما يقول - " من الخير التزمت النحوي عند نقادنا للكتاب الناشئين حتى لا يخفون جهلهم خلف بلاغة مدعاة " [3] ولذلك كان يتعقب يوسف السباعي في بداية أمره [4] .. وتعقّب القصاصين بصفة خاصة ليقاوم اللغة العامية التي تتسرب إلى السرد القصصي .

أما عن مصادره الأوربية التي تحكمت في جزء كبير من مسيرته النقدية

---

[1] - مقدمة : تجديد ذكرى أبي العلاء - ص ه .

[2] - نقد وإصلاح - ١٦٠ .

[3] - في الأدب والنقد - ٢٠ .

[4] - راجع : خواطر - ص ٩٨

فيمكن أن نجملها في تأثره بشخصيتين بالتحديد .. هما الفرنسي (تين taine)
والروسي (ديكارت) .

أما (تين) فقد أفاد منه النقد الاجتماعي كوسيلة لفهم النص وأبعاده التكوينية والتأثيرية ، وسيطر عليه هذا الاتجاه بداية من إعداده لرسالة الدكتوراة عن أبي العلاء ثم امتدّ المنهج ليسيطر على نقدات حديث الأربعاء ، وعلى كتابه (مع المتنبي) حيث وضح في هذا الكتاب الأخير التطبيق الأمثل لهذا الاتجاه .

وأما (ديكارت) فقد أفاد منه منهج الشك من اجل الوصول إلى اليقين وإن كنت أرى أن منهج الشك لم يعرفه من ديكارت فقط وإنما سبق له معرفته في ثقافته العربية لا سيما عند الغزالي وعند ابن خلدون ، وكان يردد قول ابن خلدون في مقالات (حديث الأربعاء) : ((.. يحتم عليك تحكيم العقل فيما يروى لك من الحوادث ..)) وتحكيم العقل قاده إلى سرعة القناعة بالشك حتى أصبح لزمة تعبيرية في نقداته (أكاد أشك ، أكبر الظن ...) ، وانتهى به الأمر إلى تفجير قضية الشك في الشعر الجاهلي ١٩٢٦ ... ثم تخفف من حدته وأعاد طباعة كتابه مرة اخرى .

وثقافة طه حسين الواسعة والمنوعة حولت أكثر نقداته فيما بعد إلى ما يمكن تسميته بالنقدات الانطباعية التي تستثمر ثقافة الناقد دونما تحديد لمسار نقدي معلوم أو دونما تحديد لمنهج نقدي محدد ، وتوزعت نقداته ما بين اللغة والتقييم الفني وإعلان المدح أو القدح ، وقليل من نقداته عقدها في شكل موازنة بين العمل المنقود وعمل مناظر له لإبراز السلبيات والإيجابيات ، فمثلاً في نقده لـ " شهريار " عزيز أباظة يقارن بينها وبين (شهرزاد) للفرنسي (حول سوبرفيل) ،

وفي مقال آخر بعنوان (قصتان)[1] تناول قصة (ثم تشرق الشمس) لثروت أباظة وقارنها بقصة فرنسية بعنوان (كان فيما مضى) للفرنسي (جولـريت) ، وتلك المقارنات كانت تعكس ثقافته الواسعة ، وبفضل هذه الثقافة الواسعة عرّف القارئ العربي بكافكا وراسين وفولتير وأهمية الأدب الإغريقي ... .

وهناك مجموعة من النقدات الأخيرة لطه حسين اكتفى فيها بتلخيص فكرة العمل مصحوبة بنقد أو بقدح غير مباشر وكان معلوماً أنه عندما يقول (قرأت و لم أفهم ..) أن العمل لم يعجبه ، ويبدو أن تلك النقدات الأخيرة كانت وسيلة تشجيع للشباب .

وكانت قضية (حرية الفنان) من أهم القضايا التي تبناها طه حسين وانعكس اقتناعه بها على نقداته ، لأنه – مثلاً – لم يلتزم في نقداته بمقياس جمالي وسيكولوجي أو لغوي معين ، وإنما كان يسجل انطباعاته مستعيناً بثقافته المتنوعة ، وردد النداء بحرية الفنان مباشرة في سرده لكثير من استطراداته داخل أعماله القصصية لاسيما في روايته (ماوراء النهر) وفي مجموعته القصصية (المعذبون في الأرض) ولذلك قال " إن الأثر الأدبي هو هذا الذي ينتجه الكاتب أو الشاعر كما استطاع أن ينتجه لا أعرف له قواعد ولا حدوداً إلاّ هذه القواعد والحدود التي يفرضها على الأديب مزاجه الخاص وفنه الخاص "[2] .

ولعل هذا مادعا محمد عوض محمد لأن يصف طه حسين بأنه من أصحاب الفوضى في الأدب ، ولكن طه حسين يحدد ماذا يقصد بحدود الحرية

---

[1] – خواطر – ١١ ، وظهر المقال أولاً في الهلال ١٩٦٢ .
[2] – فصول في الأدب والنقد – ٥٠ .

عندما قال : " إن الفن الرفيع قيد حر ... ولكنه مع ذلك ينهض بأثقال هذا الفن... إن كان ميسراً له غير متكلف فيه حتى تستقيم له الأمور ، وتمتد له الأسباب وترخى له الأعنة وإذا هو يمضي بفنه حيث يشاء " [1] فالحرية إذن هي تفلسف على القواعد بعد إجادتها لإضافة الجديد لا مجرد التحلل من القواعد .

وقد خلف طه حسين رصيداً ضخماً من الإسهامات النقدية بداية بدراسته عن أبي العلاء المعري التي استعان فيه بالمنهج الاجتماعي ، ثم دراسته الثانية عن الشعر التمثيلي عند اليونان ، ثم قدم مقالاته الأشهر التي جمعت في (حديث الأربعاء) وتناول تاريخنا الشعري وشعراءنا بأسلوب جذاب وطرح نقدي فجّر موضوعات ثرية اغتنمها الباحثون بعده وقدموا عنها دراسات نقدية عديدة . وكانت هذه المقالات بمثابة تفجير لفكر نقدي وأفكار نقدية .

وجاء كتابه (في الشعر الجاهلي) ١٩٢٦ ليفجر قضية انتحال الشعر الجاهلي من جديد عندما اعتمد على منهج (ديكارت) فأثار العديد من ردود الفعل انتهت بإعادة صياغته وطباعته بعنوان (في الأدب الجاهلي) .

وفي سنة ١٩٣٣ ينشر دراسته الموازنة عن (حافظ وشوقي) ، ولما عاد لعمادة كلية الآداب نشر محاضرات له بعنوان (من حديث الشعر والنثر) ، ثم تناول المتنبي بدراسة مستفيضة ورائدة تناول من خلالها الإطلال على عصر المتنبي وحياته من خلال منتوجه الشعري ، وأثار العديد من القضايا النفسية والفكرية والفنية حول المتنبي وكان ذلك في سنة ١٩٣٦ . وصدر الكتاب بعنوان (مع المتنبي) .

---

[1] – مع أبي العلاء في سجنه – ١٦١ .

ثم عاد إعجابه لأبي العلاء ليخصه بدراسة أخرى (مع أبي العلاء في سجنه) صور فيه نفسية الرجل وأبعاد فلسفته الفكرية . ثم يعود طه حسين لجمع مقالات أخر في كتاب بعنوان (فصول في الأدب والنقد) ثم يحلل بعض القصص والمسرحيات الفرنسية بشكل وصفي في كتابه (صوت باريس) .

وعمد طه حسين إلى متابعة الانتاج الأدبي للرواد والشباب على حد سواء لا سيما في مجال القصة والرواية وكان ذلك كتاب (خصام ونقد) ثم (نقد وإصلاح) فضلاً عن دراسات أخر في مقدمات الكثير من المؤلفات والنصوص الإبداعية ، وكأنه كان يحق المعيار المستكن في صدور الكاتبين وكأنه كان لهم في حياتهم الأدبية ضمير يوجه ويشير - كما وصفه د. زكي نجيب محمود .

طه حسين والترجمة :

عني طه حسين بنقل صورة تفصيلية لأصول الأدب الأوربي عند الإغريق، وصورة تفصيلية للأدب الأوربي الحديث ممثلاً في فرنسا ولذلك وزّع ولاءه في نشاط النقل بين الإغريق القدماء والفرنسيين المحدثين ، ولبلوغ هذه الغاية قدم تراجم ، وقدم تلخيصات لكثير من النصوص الإبداعية ، فضلاً عن دراسات نقدية عن أعمال وشخصيات أوربية تصور المذاهب الفنية المختلفة .

وإذا كان طه حسين في نقداته وإبداعاته عن الأدب العربي قد عني بفني الشعر والقصة بخاصة ، فإنه قد وجه نشاط الترجمة والتلخيص إلى فن المسرح بخاصة ، وقد بدأ نشاطه منذ ذهابه الأول إلى فرنسا حيث قدم لنا كتابين وهما

(صحف مختارة من الشعر التمثيلي عند اليونان) وكتاب (نظام الأثينيين) لأرسطاليس ، وبعد إعداد الدكتوراة تابع نشاط النقل لعيون المسرح الإغريقي والفرنسي الحديث فقدم كتابه (من الأدب التمثيلي اليوناني) وهي أفكار لمجموعة مسرحيات لسوفوكليس ، وفي سنة ١٩٢٤ انتقل إلى الأدب الفرنسي الحديث فأصدر كتابه (قصص تمثيلية) ، فضلاً عن مقالات الآحاد التي كتبها في صحيفة السياسة وخصصها للقصص الفرنسي بخاصة .

ثم نقل طه حسين (أندروماك) لراسين ثم (زاديج) لفولتير وهما من أشهر المسرحيين الأوربيين لا في فرنسا وحدها . وبعد ذلك قدم طه حسين كتابيه (لحظات) ثم (صوت باريس) وعني فيهما بتحليل فني لقصص ومسرحيات فرنسية .

وترجم طه حسين (أوديب) لأندريه جيد ثم كتب مجموعة دراسات قيمة عن الأدب الأوربي ورواده واتجاهاته الفنية وصدرت في كتابه (ألوان) .

ونلاحظ أن طه حسين مدّد نشاطه في ثلاثة اتجاهات الترجمة والتلخيص والنقد ، وكان التلخيص – فيما يبدو – ليحرص على تقديم أكبر قدر من أفكار الابداعات الفرنسية ، لأن الترجمة قد لا تسعفه هذه الغاية ، ولذلك كان هذا النشاط الفضل في تعريف المثقف العربي برواد الأدب الأوربي وأبرز اتجاهاته الفكرية والفنية .

وتوّج طه حسين نشاطاته في الترجمة والنقل بأن قاد أول مشروع منظم للترجمة في مصر ، ومثل هذا المشروع نحتاجه الآن إذ أن الترجمة خضعت لأذواق

فردية وحسابات مالية على حساب المستوى العلمي على الرغم من كثرتها إلاّ أن أكثرها من الترجمات التجارية .

لقد أثرى طه حسين أحناسنا الأدبية إثراء نقدياً وإبداعياً فهو ناقد وقصاص وله بعض الأشعار التي أخفاها ، وهو خادم لفن الشعر بنقداته ، وهو خادم لفن المسرح بترجماته وتلخيصاته ونقداته ، ومن قبل .. ومن بعد هو مفكر حر عاش عصره وثقافته وحرص على تطويرهما ... ولاقى في سبيل ذلك معارك كثيرة .. ومازال الناس يرددون ويتحاورون حول هذا الرصيد الضخم والمتنوع الذي أثرى به طه حسين مكتبتنا العربية ، وكان زاداً لجيله ، ولأجيال كثيرة من بعده .

محمد نجيب التلاوي